CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

623

mayo 2002

DOSSIER:
Memorialismo y guerra civil

Gustavo Guerrero
Notas sobre Vélez Reina

Amparo León Cascón
El diseño gráfico latinoamericano

Entrevistas con Carlos Fonseré y Fernando del Paso

Carta de Argentina

Centenario de Marlene Dietrich

Notas sobre San Agustín, Bob Wilson, Emilio Adolfo Westphalen, Jaime Sabines y Ludwig Wittgenstein

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-01-003-7

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index) y en la MLA Bibliography

623 ÍNDICE

DOSSIER
Memorialismo y guerra civil

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Memorialismo y guerra civil

Coordinadora:
BLANCA BRAVO CELA



Marlene Dietrich por Horst (1942)

La razón de la memoria

Ricard Vinyes

Si en algún lugar vive la historia, ese lugar es sin duda la memoria. En archivos y libros aguarda, en la memoria habita.

No deberíamos pensar en la memoria (ni trabajar con ella) como si fuera una fotografía que reproduce la imagen quieta de una situación desaparecida. Ni siquiera como algo semejante al firmamento, una muchedumbre de luces espléndidas flotando en un plasma oscuro como la historia, noticias brillantes pero muertas hace millones de años que nos cuentan cómo era todo antes de perecer. La memoria es exactamente lo contrario, es supervivencia constante. Supervivencia de la historia porque a través de la memoria la historia continúa viviendo y reelaborando las esperanzas, proyectos o desánimo de hombres y mujeres que buscan dar un sentido a la vida, encontrar (o poner) orden en el caos, soluciones conocidas a problemas desconocidos, quizá nuevos. La memoria es historia en acto.

La historia recordada que genera la memoria es la materia de la que están hechas esas esperanzas y proyectos o fracasos. Pero también alimenta la sabiduría social de todos los sujetos, si bien para las clases subalternas, aún hoy, es la fuente principal de conocimiento e interpretación de su existencia. Probablemente por eso un estupendo proverbio kenyata dice que «Cuando el león encuentre a alguien que le escuche, entonces, la historia dejará de ser escrita por el cazador». Suena como si el león hubiese estado en Auschwitz, o en la Prisión de Madres Lactantes, aquella torre siniestra cercana al puente del Manzanares. Hoy sabemos que cuando los supervivientes cautivos y cautivas salieron de campos y cárceles, nadie les escuchó ni atendió, y sólo con esa herramienta cognitiva que es la memoria consiguieron poner orden a su experiencia, las conclusiones de cada uno fueron distintas y también los desenlaces vitales, pero la memoria actuó –y aún actúa en los que viven– como instrumento de orden, de búsqueda y de *logos*; así lo cuentan Primo Levi o Juana Doña o María del Carmen Cuesta.

Los profesionales llegaríamos más tarde, y nos percatamos de que la historia recordada raramente concuerda con la historia de los historiadores. Fue en Italia, desde fines de los cincuenta y hasta los primeros ochenta donde se produjeron las mejores reflexiones sobre el asunto: desde Ernes-

to De Martino a Sandro Portelli (pasando por Luisa Passerini, Ginzburg o Cirese) se efectuó un esfuerzo por comprender la naturaleza de la memoria, de la historia recordada, de su verbalización y de su relación con la historia (las historias) de los historiadores.

En general, se aceptó que la arrogante benevolencia profesional para con los productos de la memoria carecía de fundamento, que la historia recordada y la de los historiadores siguen cada una su propio curso porque tienen impulsos y signos distintos, se guían por lógicas diversas y ambas están sujetas a distintos criterios de validez o verificación. En consecuencia no tiene sentido alguno preguntarse si las opiniones o afirmaciones de la historia recordada, traducidas en palabras, son verdaderas o falsas según los criterios establecidos por la investigación histórica profesional. Dicho de otro modo, la materialidad (verbal o escrita) de la historia recordada, su eficacia, su potencial histórico, no se basan en su verdad literal. Por otra parte, la verdad no es algo que la ciencia persiga, ni por supuesto la historia profesional; tan sólo deseamos comprender por qué sucedió así y no de otro modo (si es que así sucedió) y contarlo de manera razonablemente argumentada. Marc Bloch, muy poco antes de ser fusilado por los nazis, lo explicó muy bien. Nuestro problema no son los hechos o acontecimientos (*événements*), por supuesto que debemos conocerlos, (eso es tan obvio que ni siquiera merecería precisarlo), pero nuestra meta es comprender la presencia del pasado en el presente. Por ello, los acontecimientos recordados que ofrece la memoria no son lo relevante para el historiador. Más bien el hecho histórico relevante es la memoria en sí misma, puesto que no se trata de reconstruir procesos históricos con recuerdos, sino de examinar la vivencia individual y colectiva de la historia y sus efectos sobre los periodos históricos posteriores.

Eso resulta sorprendentemente útil. Por ejemplo, la conmoción de conciencias que conllevó la victoria nacionalista de 1939, el impacto de la guerra civil, la represión de postguerra, adoptaron una dimensión tan importante en el seno de la sociedad española, que constituyó la principal fuente de alimentación de aquel bloque de consenso que formó lo que hoy denominamos «franquismo sociológico», y repercutió tanto en el afianzamiento del nuevo régimen, como en la evolución de la transición democrática a mediados de los años setenta. La comprensión de todo el proceso de 1936 a 1981 resultaría muy incompleta, estructural, si no pudiéramos integrar en la reconstrucción del periodo y proceso aquella conmoción de conciencias, sus miedos y dimisiones vitales, los vacíos biográficos y la reconstrucción de esperanzas.

Para quien recuerda, los hechos son transformados en experiencias vulnerables por el tiempo. Para quien investiga, los hechos recordados, o las experiencias transmitidas, son rutas para comprender históricamente la memoria e integrarla como dato.

La memoria es una fuente de información por sí misma, por ello resulta sorprendente la obsesión por transcribir literalmente un relato en nombre de la fidelidad: ¿Para qué sirve? ¿Acaso es necesario un historiador o un antropólogo para transcribir las actas de una reunión del Banco Mundial o de la Asociación de Vecinos de cualquier barrio? Sin duda con alguien bien adiestrado en mecanografiar y una buena dosis de paciencia es suficiente, no se requiere nada más. ¿Hacemos inventarios o construimos explicaciones?

El historiador actúa siempre como agente participante que relaciona, conecta y decide; eso es lo que hace con las fuentes escritas, y eso es lo que debe hacer con las fuentes orales si pretende seguir actuando como profesional. No es un comunicador que rescata a la luz pública un documento, es un constructor, un honrado constructor, al menos la honradez se le supone (como a los militares el valor), así debe ser. El resto depende de su pericia y formación.

Para terminar deseo proponer un ejemplo. A mediados de la década de los setenta una mujer republicana y militante comunista que había sufrido largos años de cárcel en distintos presidios de España decidió armarse con una grabadora y recorrer el país en busca de sus antiguas compañeras de prisión. Eran muchas. Quería recoger su testimonio y transmitirlo.

Su empresa tardó cuatro años y el resultado fue de una riqueza impresionante. Hizo transcribir las cintas, y parte de ellas dieron lugar a tres volúmenes que se editaron a lo largo de la siguiente década, entre 1982 y 1986. Su obsesión fue una trascripción literal y exacta, lo consiguió prácticamente en un 100% (yo mismo he contrastado no hace mucho las transcripciones y las cintas). Tomasa Cuevas, la autora, nos ha legado unas fuentes primarias extraordinarias e irrepetibles, pero en modo alguno una reconstrucción histórica; no era esa su voluntad. Su vocación consciente era recolectar hechos, pero aparecieron memorias. Por eso el libro de Cuevas, además de recoger sucesos que probablemente acontecieron, registra aquella conmoción de conciencias que transmiten las narradoras en su explicación. Más allá de recuerdos, acumula fuentes primarias para comprender procesos de construcción identitaria de los sujetos conmocionados, las razones de la memoria, sus complejas rutas. El relato de María del Carmen Cuesta, con montones de años de cárcel (ingresó a los quince) es modélico puesto que narra cómo el entorno posterior a los hechos influye en las decisiones

de la memoria. Todo empezó para ella cuando vio en televisión la película *Fahrenheit 451*. Percibió que en su identidad había también un testimonio, eso era ella, en eso podía contribuir, eso tenía sentido aunque nadie escuchara, o más exactamente, pudiera escuchar.

> «La gente huye a los bosques y cada uno, hombre, mujer o niño han grabado en sus mentes todo lo que está en relación con la literatura universal, todas las obras, todo género literario; cada uno de esos hombres se convierte en un hombre-libro con el fin y la esperanza de que un mañana esos libros puedan volver a editarse. Yo cuando vi esta película me causó un impacto tremendo porque pensé que éramos cientos, más que cientos, miles de mujeres que, como en esa película guardábamos también en nuestras mentes unos profundos testimonios; unos testimonios que también esperábamos confiadamente que pudieran salir en un momento determinado y poder llenar todas las páginas de la historia (...) hace exactamente cuatro semanas que esta película la volvieron a pasar por Televisión Española, y entonces yo pensaba que cuando la vi por primera vez teníamos una mordaza tremenda que nos impedía que todos esos testimonios de mujeres saliesen a la luz, pero cuando vi ahora esa película, la vergüenza, la impotencia y el dolor me consumían más aún, porque ya no era una mordaza, era una imponente losa que pesaba sobre nosotros, que parecía imposible de levantar, que esta losa pudiera ser la llamada "estrategia política", una especie de vergüenza colectiva, (...) que presionasen para que no se hablase ahora demasiado de la guerra civil y represiones subsiguientes» (T. C. Vol I, pp. 190-191).

La cita, además de referirse a los temas que comentaba anteriormente (me atrevería a decir que los contiene prácticamente todos), nos recuerda en el último párrafo la dimensión pública de la memoria, su realidad como derecho civil más allá de su interés profesional indudable.

Al fin y al cabo los ciudadanos, que son los herederos naturales de la historia, del recuerdo y de la memoria, tienen derecho a descubrir y conocer de qué forma sus semejantes recuerdan lo que aprendemos en libros y pantallas. Ello contribuye a pensar sobre el presente, nos hace civilmente más sabios y por tanto más libres.

Amnésicos, leales y arrepentidos
Los autobiógrafos españoles ante la Guerra Civil

Manuel Alberca

A Manuela Aldea y Miguel Monzón,
que han sabido guardar memoria de la guerra
y transmitirla.

En los últimos 25 años se ha escrito mucho de la Guerra Civil Española, la guerra por antonomasia: historiadores, biógrafos y autobiógrafos, que es de lo que aquí se trata, han ampliado y matizado los datos y valoraciones que teníamos de ésta. Sin embargo, falta una visión de conjunto actualizada, completa y rigurosa que, teniendo en cuenta los partidismos lógicos, pudiera ser aceptada por la mayoría de los españoles. Un autobiógrafo tan ponderado como Manuel Azcárate señala que nuestra memoria de la guerra es todavía «una memoria mutilada» (*Derrotas y esperanzas,* 1994:184), cuando no falseada, pues todavía hoy se pueden leer opiniones tan alejadas de la verdad histórica como la siguiente: «A pesar de los enardecimientos bélicos, la guerra civil fue una extraña confrontación en la que los ganadores no se sintieron particularmente orgullosos de su hazaña. Al contrario, fuera ya de la exaltación propagandística, los «nacionales» se sintieron más bien dolidos y hasta moralmente derrotados» (Amando de Miguel, *Autobiografía de los españoles*, 1997:168). Ni decir tiene que lo disimularon muy bien.

Por otra parte, muchos relatos y análisis de la guerra, guiados por un deseo de exorcizarla, han invitado a la sociedad española de los últimos años a una operación de amnesia o de consenso para presentarla como un gratuito ritual de sangre o como un envite de dementes: «En cada uno de ambos bandos de la guerra civil española medio centenar de locos puso en danza a dos millares de aventureros y entre todos acojonaron y metieron en cintura a veintiocho millones de hombres y mujeres, que ni se movieron siquiera amparándose en el ingenuo argumento de que nada tenían que temer puesto que nada hicieron...» (Cela, *Memorias, entendimientos y voluntades*, 1993:210). Con juicios como éste, que parecen renunciar a la explicación de los hechos, basta para comprobar que estamos lejos, en

algunos casos, de querer conocer y comprender los hechos y de extraer sus posibles enseñanzas históricas. Por esta razón, desde la pluralidad de los textos memorialísticos seleccionados, literarios en mi caso, y del «diálogo» que su lectura cruzada sugiere, se puede avanzar hacia una comprensión más ajustada de sus causas y más tolerante con las motivaciones de los contendientes.

La Guerra Civil sigue siendo a pesar de todo una de las pocas referencias políticas e ideológicas estables de la sociedad española. Frente a aquella guerra los que vivieron e intervinieron en ella (y también muchos que no habían nacido todavía), se definen política, ideológica y hasta humanamente de manera ineludible. Sin embargo, los españoles hemos acordado tácitamente un silencio cauteloso y no una recuperación digna de esa parte de nuestro pasado reciente más terrible. Hoy, cuando se imponen las posiciones indefinidas o ambiguas, la guerra es un tema que no admite componendas y por eso quizá hemos decidido pasar la página sin haberla leído y asumido, a veces camuflando o distorsionando hasta lo más evidente. Se lleva decir que está felizmente superada, incluso se aduce como una prueba o una ventaja de esto que la mayoría de los jóvenes menores de veinte años desconocen quién fue Franco. Pero esto, con ser cierto, ni es tranquilizador ni despeja de veras la gravitación ineludible de esta parte de nuestro pasado en el presente. Al contrario, la guerra y sus consecuencias son todavía una cuestión candente y un motivo de reflexión, como lo demuestran el interés que el documental cinematográfico de Javier Rioyo y J. L. López Linares, *Extranjeros de sí mismos*, y el libro de Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, han despertado el pasado año, justo 65 después de su comienzo. Volver a revisar la guerra una vez más, a través de los testimonios autobiográficos de los que fueron actores o testigos de ésta, no es un ejercicio banal pues, con todas las limitaciones personales de sus autores y de las estrategias propias del discurso autobiográfico, el relato de la contienda y su valoración retrospectiva permiten entender mejor aquello que más nos resistimos a querer entender: nuestro pasado más trágico.

La Guerra Civil es sin ninguna duda el hito más relevante y trascendental de la historia española de los últimos cien años, por lo menos eso parece todavía desde el primer escalón del siglo XXI. La reciente historia de España ha estado, en mayor o menor grado, atravesada por ella de manera fatal y su influencia llega hasta nuestros días. Es lógico que entre los memorialistas que la vivieron sea una referencia inevitable, un «autobiografema» obligatorio, en el cual éstos, según los casos, se reafirman, se corrigen y hasta se olvidan de sus convicciones. Hay pocos autobiógrafos que hayan escapado voluntariamente a ese mandato biográfico. La guerra

fue un desafío histórico pero también particular, frente al cual el memorialista mide el tamaño de su responsabilidad como persona y escritor, porque además de un hecho colectivo la guerra fue también un acto de elección individual. Y este reto alcanza por igual a nacionales y republicanos, vencedores y vencidos, a los que escriben instados por la inmediatez que impone el exilio como a los que lo fueron demorando *sine die* hasta que la historia les alcanzó. Todos, desde sus respectivas posturas políticas y perspectivas temporales, relatan el episodio bélico, retratándose a veces a su pesar.

En principio este artículo pretendía dar cuenta del «otro» lado de la guerra: el lado más íntimo, el que normalmente queda eclipsado por el público. Pero, salvo excepciones, lo personal no aflora en los textos o queda demasiado subordinado a lo político. En estos testimonios predominan las perspectivas ideológicas y políticas, como si la guerra no hubiera tenido para muchos contenidos individuales: el miedo, el valor, la cobardía, el sufrimiento o la injusticia, es decir, el factor humano, el que posiblemente interesa más a los lectores. Las memorias de Francisco Ayala, *Recuerdos y olvidos* (1988) son un ejemplo extremo de hasta dónde se pueden escatimar los contenidos más personales. En su libro cuenta los servicios rendidos al gobierno de la República durante la guerra en el interior y en el extranjero, retrata con viveza y precisión a personajes notables de aquella época, tan distintos como Juan Negrín y Miguel de Molina, a los que conoció y trató, pero pasa de puntillas sorprendentemente por el asesinato de su padre en Burgos, hecho apenas mencionado de paso (1988:241). A este testimonio cabe contraponer el de Soledad Real (al no ser literario no se estudia aquí), en el que, a pesar de ser también una memoria militante, no faltan datos íntimos, al contrario, como si de una lucha simultánea se tratase, relata la participación en la guerra, al mismo tiempo que las desavenencias con su novio o la emancipación de su madre (*Las cárceles de Soledad Real*, 1982: 42-44).

La mayoría reconoce que la guerra y sus consecuencias le cambiaron la vida a la fuerza, y quizá por esto decide no hurgar otra vez en la herida y acomete el relato autobiográfico con el fin de apaciguar o de cancelar definitivamente el dolor, casi nunca de reconocerlo o enfrentarlo. Algunos sufren una amnesia inmediata y total, como Azorín, que en la primera oportunidad de recuperar su experiencia de la guerra prefiere refugiarse bajo el protector título de su libro, *Memorias inmemoriales* (1946), que es todo un programa de olvido. Este singular libro de Azorín evita el escollo bélico con una exagerada precaución. La misma o parecida prudencia obligó a Baroja a esquivar cualquier referencia a la guerra en sus extensas y lagu-

nares memorias, *Desde la última vuelta del camino* (escritas y publicadas entre 1941 y 1948). Para conocer lo que Baroja vivió y pensó de la guerra hay que remitirse al conjunto de artículos que entre los años 1936 y 1940 publicó preferentemente en la prensa de Argentina. Parte de esos textos se recogieron en forma de libro bajo el título de *Ayer y hoy* (Chile, 1939) y *Aquí París* (Madrid, 1955) y fueron reeditados en 1998. Leídos hoy componen una suerte de dietario, cuyo foco principal es la guerra y las circunstancias del escritor durante aquellos años, pero donde se encuentran también sus tajantes y personalísimos juicios sobre lo divino y lo humano, los judíos y los capitalistas, sobre las ciudades del centro y de la periferia, los países secos y los húmedos, sobre España y Francia, sobre comunistas y fascistas, etc. Ambos libros podrían y deberían ser considerados como una parte más de sus memorias a juicio de Miguel Sánchez-Ostiz.

A nadie que conozca a Baroja y su ideario político pueden sorprenderle los reiterados ataques al sistema democrático y parlamentario, al progreso, a los socialistas, a comunistas y políticos en general, pues él siempre defendió una suerte de apoliticismo, fundado en un individualismo radical de inspiración «anarco-liberal» (por identificarlo de alguna manera). A juicio del escritor vasco, la guerra le permitió comprobar el previsible fracaso de los políticos nefastos y su insaciable corrupción. En algún momento se percibe la íntima satisfacción del que ha acertado en su veredicto y ve ratificadas sus tesis sobre la crueldad de los españoles. Pero lo que llama la atención y lo que sorprende al lector de Baroja, por contradictoria o inexplicada, es la solución propuesta:

> «En estos momentos soy partidario de una dictadura militar que esté basada en la pura autoridad y que tenga fuerza para dominar los instintos rencorosos y vengativos de la masa reaccionaria y de la masa socialista. (...) No creo que sea raro que un hombre como yo desee que aparezca el domador de esas bestias feroces, y que lo haga, no como el legendario Orfeo, con la lira en la mano, sino con el filo de la espada» (*Ayer y hoy*, 1998:37-38).

No sé si «raro», pero al proponer una salida de «fuerza y espada», Baroja parece haber olvidado su «liberalismo». Para comprender esta mudanza hay que evocar algunos de los episodios más relevantes vividos por el escritor durante la guerra: el «susto» que, al comienzo de la contienda, le dio una partida de requetés incontrolados, cuando lo detuvieron y amenazaron de muerte en las proximidades de Vera; la liberación de Baroja y del médico Ochoteco por la mediación de un oficial del estado mayor; su posterior huida a Francia a los pocos días; la estancia en París hasta el 37, en

que con un salvoconducto del bando nacional regresó a España para adherirse al Movimiento en Salamanca; la vuelta en 1938 a Francia, donde residió hasta que en 1940 regresó a España definitivamente. En sus reiterados llamamientos a una solución militar, Baroja olvida su cacareada independencia y desde luego «renuncia» a una neutralidad que sólo existió en los papeles. A nuestro escritor, como bien ha visto Eduardo Gil Bera en la biografía *Baroja o el miedo* le traiciona una y otra vez su doblez, su calculada estrategia de omisión y mentira, y además un más que comprensible y humano miedo, que sin embargo él nunca reconoció y que la guerra por fuerza acrecentó.

Con las excepciones de Dalí en *Vida secreta de Salvador Dalí* (1993:384) y de Moreno Villa en *Vida en claro* (1976:208), que presagiaron el comienzo de la guerra, no deja de llamar la atención que la inmensa mayoría de los autobiógrafos no hubieran atisbado su proximidad, pues desde hacía años los hechos y los comentaristas venían anunciándola con tozuda insistencia. Pues bien, a pesar de las señales inequívocas que desde años se venían recibiendo (golpes militares frustrados, intentos independentistas, levantamientos populares, etc.), una buena parte de los autobiógrafos declaran haber sido sorprendidos por el curso de los acontecimientos. Esto vendría a demostrar, una vez más que, aun esperándola, la tragedia sorprende siempre a los hombres, como si un mecanismo psíquico de supervivencia les quisiera defender de lo inevitable, rechazándolo como si estuviese lejano o fuese incierto.

González Ruano es uno de esos sorprendidos, falso sorprendido en su caso, pues como él mismo declara en sus memorias, el ambiente de Madrid, en una visita de junio del 36, no le había gustado nada, así que, temiendo lo peor, aprovechó para desmontar un piso recién instalado y se volvió a Roma enseguida. Ruano había venido a España a resolver unos asuntos familiares, pero como confiesa:

> «Encontré un Madrid odioso, cargado de ordinariez y de resentimiento. Di órdenes de levantar un pequeño piso que casi acababa de instalar, dejé en la casa de mi madre las cosas que más me importaban, sin saber que iba a perderlas muy pronto, y algunas otras me las llevé a Roma (...) Sin embargo, nadie suponíamos ni remotamente nada de lo que tan en puertas estaba. (...) Regresé a Roma dentro del mes de junio y tan pronto como pude» (*Mi medio siglo se confiesa a medias*, 1979:383-4).

Pocos días después, de vuelta en Roma, fue invitado por el cupletista Raquel Meller a su mansión en la Costa Azul francesa, casi al mismo tiem-

po que asesinaban a Calvo Sotelo, el día 13 de julio. Me permito reproducirlo con cita extensa, pues no tiene desperdicio:

> «La impresión primera fue en mí de desconcierto y de espanto. Luego de simple tristeza, pero debo de confesar que no me imaginé aún lo que iba a ocurrir, porque de haberlo pensado no me habría movido de Roma y de haberlo sabido bien aquella misma noche habría intentado acercarme a España. Estuvimos dudando si ir o no a Villefranche, pero como ya habíamos quedado en fecha fija con Raquel y la penosa impresión recibida con lo de Calvo casi me pedía un escape moral de la imaginación, salí el mismo día 14 para Francia (...). En Villefranche todo sonríe al turista. (...) En la noche del 18 de julio alguien nos vino a decir que en España había estallado la Guerra Civil. Nos miramos nosotros sorprendidos, entre incrédulos y emocionados. No sabíamos qué hacer (...) Raquel Meller mandó subir de sus bodegas lo mejor que tenía: champañas ilustres, venerables coñacs... Y nos mareamos de alcohol, de patria, de nostalgia y de incertidumbre» (1979:385-7).

Valgan estos fragmentos para comprender que la de González Ruano es una de las rememoraciones de la guerra más complacientes y cínicas que puede leerse. Ruano la pasó entera en Roma como corresponsal de *ABC* y, aunque confiesa haber contemplado la posibilidad, rechazó inmediatamente la idea de regresar a Madrid por el alto peligro que hubiera corrido su vida y porque así se lo recomendaron por carta que conserva.

La memoria bélica de Dalí, en su ya citada *Vida secreta de Salvador Dalí*, lo autorretrata como un megalómano provocador y un narcisista patológico, y lo caracteriza también por su insensibilidad política y humana. Entre el año 1934, en que abandonó a la carrera la Barcelona de las revueltas independentistas, y 1939, Dalí vivió fuera de España, desentendido del curso de los acontecimientos pues, como él mismo reconoce, la guerra no alteró ninguna de sus ideas, al contrario, ésta vino a ratificar las que ya tenía sobre España y su destino. Para Dalí la Guerra Civil y la revolución españolas son una demostración de que cualquier revolución es en realidad un desenterramiento y una vuelta a la tradición. En su opinión, la guerra habría venido a revelar «la auténtica tradición católica peculiar de España, ese catolicismo completamente categórico y fanático. (...) Todos –ateos, creyentes, santos, verdugos y víctimas– todos, luchaban con el valor y el orgullo únicos de los cruzados de la fe» (1993:387). Vistos de manera tan personal los hechos, no es que Dalí se mantuviese fiel a un ideario, sino que aquéllos sucedían para darle la razón. En realidad, es como si no hubiera pasado nada, esa es la impresión que tuvo al regresar a su pueblo natal al

final de la contienda. «¡Nada había cambiado en once años, y todo había quedado igual a pesar de tres años de guerra civil y de revolución! ¡Oh, la perennidad, la fuerza, la indestructibilidad del objeto real! ¡Insondable violencia de las cosas tangibles y formales en detrimento de la historia; poder aterrador y permanente de lo concreto material sobre la efímera vanidad del revolucionarismo ideológico!» (1993:414). En fin, un balance de la guerra digno de alguien que había pasado los tres años haciendo turismo entre Roma y París, entre la Costa Azul y los hoteles de lujo de los Alpes italianos, donde había padecido una «dolorosa» epifanía de la muerte por el «martirio» de una insignificante herida en la mano derecha, que le eximió de partir hacia España (1993:392-394).

Hubo, claro, «guerras» menos confortables y fidelidades políticas más comprometidas que las de Dalí y González Ruano. A Julián Marías, por ejemplo, la fidelidad al gobierno de la República no le salió gratis pues, delatado por un antiguo compañero de estudios, fue encarcelado durante unos meses en los primeros momentos de la posguerra, y durante todo el franquismo soportó este estigma discriminatorio. Sin embargo, y esto sin duda enriquece su testimonio, no fue la suya una afección acrítica ni estuvo exenta de contradicciones, pero nunca dudó dónde debía estar su lugar. Sus memorias, *Una vida presente* (1988), son un ejercicio de lealtad a la causa política en la que se cree y de equilibrio personal, que no todos los autobiógrafos aquí convocados consiguen. Marías, republicano liberal y católico, fue leal a la República y a sus creencias religiosas, aunque entiende que la primera, en los primeros meses de la guerra, no supo controlar lo que para él eran excesos revolucionarios ni la Iglesia evitar el partidismo exagerado, que excluía a tantos creyentes republicanos. Por tanto, la fidelidad no debió resultarle cómoda ni fácil: «Era ineludible *preferir* una de las dos fracciones, lo cual no quiere decir aprobarla ni ser cómplice de ella. (...) A favor de la República, pero de manera crítica, con enérgicas restricciones, con inmensa repugnancia a mucho de lo que se hacía en su nombre; y con la evidencia de que del otro lado de las trincheras se hacían cosas equivalentes» (1988:199).

Cuenta Marías en *Una vida presente* que un día en Madrid subió al tranvía una hermosa mujer burguesa, perfectamente maquillada y vestida, que despertó la admiración de todos los viajeros menos del conductor del tranvía, que le dedicó una mirada de odio y desprecio de clase. «Estamos perdidos –concluye Marías con gracia–. Cuando Marx puede más que las hormonas no hay nada que hacer» (1988:188). Ciertamente algo intangible se había transformado en aquellos momentos iniciales de la contienda: el levantamiento militar había agudizado la conciencia de clase entre los

obreros urbanos, que habían radicalizado sus posturas. De manera si cabe más personal y directa, Moreno experimentó lo mismo en su entorno de la Residencia de Estudiantes, cuando las señoras del servicio hasta entonces correctas y hasta obsequiosas comenzaron a tildar a los residentes de señoritos burgueses y a amenazarles (*Vida en claro*, 1976:211). Para Marías y Moreno Villa la República era un logro que había que salvar para importantes masas de trabajadores, una rémora que superar. A pesar del miedo a las masas revolucionarias y a su violencia muchas veces arbitraria, Moreno que, como republicano moderado, ni entendía ni aprobaba aquello, supo guardar la compostura y permanecer en Madrid hasta que, como la mayoría de artistas e intelectuales, fue evacuado a Valencia.

Menos airosa, por muy contradictoria, resultó la reacción de Buñuel ante aquellos mismos hechos. En *Mi último suspiro* (1982) el cineasta aragonés confiesa su desazón y temor cuando contempló las milicias populares pasando por la puerta de su casa en Madrid, sin ninguna autoridad militar que las controlase y en un ambiente de anarquía y desorden completos. Al encontrarse viviendo en un proceso revolucionario verdadero, comprobó lo que distaba entre predicar la abolición, teórica y surrealista, de cualquier orden social y vivirla de verdad en un estado de cosas caótico e inseguro. Con una sinceridad que le honra, Buñuel apostilla: «Yo, que había deseado ardientemente la subversión, el derrocamiento del orden establecido, colocado de pronto en el centro del volcán, sentía miedo» (1982:150). A finales de septiembre del 36, apenas dos meses después de comenzada la guerra, se encontraba ya en la embajada española de París, ocupándose sorprendentemente de un revoltijo de asuntos diferentes (protocolo, asuntos de cultura, propaganda, espionaje, etc.) que extienden sobre estos años de la vida de Buñuel un velo de sombras, pues con certeza no sabemos qué hizo en París durante ese tiempo.

Como si no hubiesen de cerrarse las heridas de la guerra, mientras no se restituyera la legalidad de la República, Rafael Alberti y María Teresa León comenzaron a redactar en el exilio sus respectivas memorias como un servicio más a dicha causa. Escritas en diferentes momentos de su biografía y obedeciendo a impulsos distintos, las dos primeras entregas de *La arboleda perdida* (1959 y 1987) y *Memoria de la melancolía* (1970) recuerdan su participación en la guerra; cada uno con su talante particular y desde sus propias circunstancias. Rafael Alberti, más lírico y vitalista, tardó demasiado, casi cuarenta años, en volver a rememorar los momentos dramáticos de la contienda y lo hizo, cuando parecía, muerto Franco, que el paréntesis que inició la guerra estaba próximo a cerrarse. Su visión es anecdótica y tópica, carente de la intensidad y del detalle que se esperaría de su testi-

monio. Por ejemplo, el relato de los primeros días del alzamiento militar, que les sorprendió a ambos en Ibiza, no aporta nada informativamente a la versión que su mujer publicara con anterioridad. En esta segunda parte de las memorias de Alberti, en que le corresponde por cronología contar lo relativo a la guerra, pesan más la lealtad a la República y el feliz reencuentro con España después de tan largo exilio, que la recuperación dolorida de la derrota. Por el contrario, las de María Teresa León, escritas durante los años sesenta, arrastran todavía viva la melancolía de la derrota y la pérdida de la patria; una memoria nostálgica, pues, a pesar de la dureza de los hechos evocados, recubre su relato de un tono emotivo y heroico que trasluce el orgullo de haber luchado por una causa grande: «... los días más luminosos de la vida fueron aquellos tres años de ojos brillantes, cuando la palabra camarada sustituyó al señor y la vida generosamente dada sustituyó a la mezquina» (1970:29). Y es que en la memoria abrasada todavía por la guerra, la lucha contra los sublevados es un motivo de orgullo y el dolor de la guerra, la seña de identidad que mantiene viva la llama de la República.

Tarde o temprano, más lo primero que lo segundo, el complejo de culpa o el simple oportunismo forzaron a la contrición de sus «pecados» a algunos de los autobiógrafos vencedores. Pedro Laín Entralgo inauguró un tipo de memorias confesionales que tuvieron especial fortuna en los años de la transición política. Publicado en 1976, *Descargo de conciencia* se convirtió en referencia y modelo de lo que se podían llamar las «memorias de arrepentimiento». En la peripecia vital de Laín la guerra ocupa un lugar central y decisivo. En la convulsa y politizada España de la década de los años treinta, un joven de veintiocho años se interroga sobre su verdadera identidad y la busca de manera vacilante, instado por convicciones contradictorias que parecen insolubles. Católico convencido y de derechas, ni se identifica con una Iglesia decimonónica sin preocupaciones sociales ni con la coalición monárquica que las rechaza también frontalmente. La sublevación militar y la consiguiente declaración de la guerra obligan y precipitan la definición de su autenticidad personal. La adhesión a la Falange, el «paso» a Pamplona desde Francia, la contemplación pasiva del fusilamiento de un anarquista, la consternación por el «paseo» que sus correligionarios habían dado a su suegro en Sevilla, el ascenso dentro del aparato de propaganda y cultura del Movimiento Nacional en 1938, ya en Burgos, son algunos de los jalones de esa definición a los que quizá la guerra le arrastró. Sin embargo, no parece que la imagen elegida para ilustrar ese recorrido, y para autoexculparse, se corresponda con tal currículo: «Desde el 18 de julio de 1936 hasta el término de la guerra civil, tu vida en apariencia,

al menos– va a ser el ir y venir de una pavesa movida por el violento, indomable torbellino que para ti está siendo la vida de tu patria» (Laín, 1976:173). Sin discutirle el valor testimonial y la sinceridad que se le supone, el *mea culpa* de Laín tiene dos limitaciones evidentes que lo minimizan. La primera proviene de su estructura discursiva, característica de la autobiografía del converso, que repudia el pasado erróneo o despreciable desde una posición presente satisfactoria, tal como reconoce al final de la suya: «Confesando mi conciencia la he descargado. Me siento más humilde y ligero. Humildemente, pues, diré ante el mañana incierto y transitable: Aún... Aún...» (1976:513). La segunda, y más relevante, es su carácter tardío y cierto oportunismo. El propio autor en una de las «epicrisis» con que cierra cada capítulo, por boca del juez (voz desdoblada de sí mismo) acepta esta objeción, al tiempo que se excusa con razones poco convincentes (1976:378).

Más convincente, si no el texto, por inacabado y póstumo, fue al menos la postura de Dionisio Ridruejo a la hora de entonar el *mea culpa*. Su «arrepentimiento», además de dar lugar a una disidencia pública con el franquismo, data de los cuarenta cuando, todavía reciente el desenlace de la guerra y por tanto el gesto encerraba un mayor riesgo, entiende que la victoria de su bando no justifica la política represiva y sectaria sobre los vencidos. En *Casi unas memorias* (1976) la guerra es sólo el telón de fondo en un escenario de intrigas políticas antes que de luchas bélicas. Las memorias de Ridruejo nos transmiten la impresión de que éste vivió la guerra en los despachos (como tantos otros autobiógrafos: Areilza, Laín, Sainz Rodríguez, Carrillo, etc.), pues el relato bélico propiamente dicho no aparece. Como responsable del Servicio de Propaganda del Movimiento Nacional, Ridruejo es consciente de haber vivido una guerra «regalada», en una campana de cristal y de espaldas a la crueldad del momento: «La guerra –mientras sucedían todas estas cosas banales– seguía devorando hombres y enlutando familias. Decididamente aquello de la propaganda era una frivolidad» (1976:179).

Sin embargo, cuenta muy bien, además de los prolegómenos de la guerra y del nacimiento de la Falange, la contradicción personal y de su partido, que, si bien en teoría, no rechazaba algunos presupuestos revolucionarios de izquierda (al contrario «pretendía –dice literalmente– asimilar las razones válidas del adversario»), acabó siendo el barniz ideológico y sindical del Movimiento para conseguir el poder y aplastar a un enemigo ya derrotado. Por esa razón, después de abandonar su puesto en el primer gobierno de Franco, se alistó en 1941 en la División Azul, como una forma, quizá, de liquidar al tiempo el sentimiento de frustración política, de fracaso ético

y de romper con una cotidianidad insatisfactoria; en fin, la guerra como salida. En el frente llevará un diario, *Los cuadernos de Rusia* (1978) en el que nos da, ahora sí, su verdadera experiencia como soldado en el frente de la Segunda Guerra. El diario reproduce, con precisión de crónica y no exento de lirismo, las durísimas circunstancias de la vida en el frente ruso y, al tiempo, el íntimo ajuste de cuentas a su inmediato pasado. Esta experiencia supuso para Ridruejo, si tenemos que creerle, una catarsis y el punto de partida de su conversión personal y política:

> «Atroz para todos, pienso que la guerra es un poco menos atroz para el soldado, para el hombre como tal, si sabe encontrar en ella el valor que tiene su propio despojo de toda circunstancia adjetiva, el calor de la camaradería, el descubrimiento casi animal de la necesidad del «otro», la sobriedad e incluso el peligro. Todo esto depura y serena, cuando no «enriquece», como Machado diría. En pocas palabras diré que volví de Rusia deshipotecado, libre para disponer de mí mismo según mi conciencia y libre también de aquella angustiosa situación de crisis...» (1977:234).

Los pasos siguientes de Ridruejo, como hombre y como opositor al franquismo, son conocidos, pero sin los meses en el frente de Rusia posiblemente la política de reconciliación y de tolerancia que desarrollará más tarde no hubieran tenido lugar.

Si hay un rasgo recurrente y destacado, que caracteriza el relato de Camilo José Cela en sus *Memorias, entendimientos y voluntades* (1993), es el esfuerzo realizado por presentarse equidistante de los dos bandos de la contienda. Para él, fue una «salvajada vergonzosa y absurda», en que «rojos y nacionales» compitieron en «crueldad e incompetencia», de la que él tampoco se exime del todo, confesión que, como se sabe, es un buen recurso para seducir a los lectores y conseguir su aceptación. No encontramos en Cela ni una sola razón explicativa del porqué de la guerra que no apunte a la irracionalidad o al carácter de los españoles, lo cual parece poco o es demasiado simple como comprensión de los hechos. Como su maestro Baroja, defiende su derecho a mantener posiciones diferentes de las que llama las «minorías radicales y arribistas»; una singularidad que en aquellas circunstancias resultaba imposible:

> «...yo no tenía nada que ver con nadie, a lo mejor me había equivocado pero quería salvar la vida, tampoco esto es así, lo que yo quería salvar era la conciencia o la soledad, los unos me resultaban más simpáticos o más odiosos por una razón, y los otros, por otra, yo me sentía intelectualmente de izquierdas, esto no se podía decir en zona nacional, socialmente conserva-

dor, esto no se podía decir en zona roja, y políticamente liberal, esto no se podía decir en ningún lado...» (1993:190).

Cela, como Baroja, que veía en los políticos la encarnación de todos los males españoles, se siente molesto de definirse ante los hechos, para terminar decantándose por el bando más afín al «hecho de vivir en el barrio de Salamanca», por ser «menos chapucero» y por tanto con más visos de ganar la guerra. Como tantos otros españoles, según sus convicciones políticas o sus humanísimos intereses (en este caso más lo segundo), después de una primera intentona frustrada, Cela cambió de bando, saliendo por Valencia hacia Francia y de allí a la zona nacional para alistarse como soldado. Las razones aducidas para el cambio no quedan claras. Es como si quisiera dejar este hecho de voluntad personal inequívoca en una nebulosa y ambigua determinación, pero sin invocar tampoco falsos heroísmos: «La situación era cada vez más incómoda, peligrosa lo había sido siempre, empiezo a pensar seriamente en pasarme a zona nacional, aún no sabía cómo, donde se comía en abundancia, reinaba el orden [¡] y no se cometían abusos ni persecuciones [¡!]» (1993:154). Con un tono sincero, que hace presuponer ciertos ideales o expectativas de mejora en el «paso», Cela confiesa que, a la vista de la arbitrariedad y de los desaguisados de la zona nacional, «pronto se me cayó el alma a los pies».

Quizá no cabía esperar de Cela un relato razonado de las motivaciones históricas de la guerra ni tampoco que renunciase a su estilo literario a la hora de enfrentarse a tan doloroso recuerdo (Cela en la primera parte de sus memorias, *La rosa*, reconocía que dolor y recuerdo son dos términos inseparables), pero creo que el tono elegido hace que el texto rechine (o hace rechinar mi sensibilidad) en determinados pasajes en los que el autor, echando mano de su conocido humor grotesco y de su poética tremendista, alude a hechos y personas sin asomo de piedad. Es sabido que uno de los veneros principales de la inspiración literaria de Cela es la guerra, y que ésta le ha proporcionado afortunados argumentos en sus libros de ficción. Sin embargo, el tratamiento hiperbólico o el regodeo cruel y escatológico, que serían digeribles en el marco de la ficción, aplicado a los sucesos y protagonistas reales de unas memorias, resultan menos aceptables pues, como tantas veces se ha dicho, en autobiografía el estilo siempre termina por revelar al hombre. Cela es consciente en muchas de estas ocasiones de estar sobrepasando cínica y «literariamente» los límites de la deontología de cronista, y de contradecirse además con lo anunciado en el prólogo del volumen («... no voy a pedir disculpas de nada porque no me avergüenzo ni me arrepiento de nada de lo que haya podido hacer...»). Pero, aunque uno no

comulgue con los abusos «estilísticos» arriba citados, hay que reconocer a este texto su valor documental e informativo. Las memorias de Cela nos proporcionan un buen panorama de la vida cotidiana durante la guerra, si bien siempre basado en el subjetivismo expresivo del autor, que no aspira lógicamente al rigor del historiador. Por ellas van pasando escenas impagables de la soledad de los soldados en el frente, de la incomodidad en los trenes de la época, de la escasez o de la opulencia de las comidas según las zonas, del dolor de los hospitales o el aburrimiento de los cuarteles, del trato y calor humano de las pensiones.

Con superior sentido histórico y con un estilo que se sitúa en las antípodas del libro de Cela, *Pretérito imperfecto* (1997), la autobiografía de Carlos Castilla del Pino, hace una aportación trascendental a la memoria de la guerra. A pesar de su edad adolescente (tenía apenas 14 años cuando ésta comenzó), no fue un mero testigo de los hechos bélicos ni tuvo tiempo para disfrutar como otros «niños de la guerra» de la vacación que para muchos supusieron los tres años de contienda, sino que fue actor y observador atento de los dramáticos hechos que se vivieron en su pueblo gaditano natal y afectaron de manera trágica a su familia, una destacada familia «de derechas» de San Roque, que sufrió en los primeros días la pérdida de tres de sus miembros: dos tíos y un primo del autor fueron fusilados por una partida de milicianos que pretendía tomar el pueblo. Estos hechos fueron decisivos para que, con una determinación definitoria de su carácter, se alistase en el «requeté» y participase en una desordenada y peligrosa misión militar para «liberar» el cercano pueblo de Jimena de la Frontera.

Pocos meses después, el «fervor patriótico» comenzó a quebrar a la vista de algunos hechos observados en el bando nacional, que le hacen entrar pronto en contradicción con el espíritu político predominante. Poco a poco, en un proceso gradual, sin renunciar a su ideario político o sin ideario definido, el joven Castilla comienza una disidencia pasiva que le acarrea ya entonces algún que otro problema. Los signos terribles que sus ojos comienzan a ver con «otra mirada» le revelan la verdad de la situación. La arrogante y arbitraria chulería de los falangistas del pueblo, su ridícula y huera retórica, su autoritarismo, la pantomima injusta y cruel de los consejos de guerra sumarísimos, la indefensión de los reos, etc., constituyen eslabones de ese progresivo distanciamiento que conduce a una rebelión más de orden estético-intelectual y personal que político. Castilla ni «saca pecho» ni imposta la dicción, reconoce que no había en ello nada heroico, pues su apellido le protegía. Pero el gesto disidente tiene la grandeza del que es capaz a tan temprana edad de abandonar, por escrúpulos éticos, la partida, cuando todas las bazas le hacían ganador, y le distingue, por

supuesto, del retrato de los mediocres y oportunistas, que sin remilgos cambiaron de bando cuando les venían mal dadas. La guerra fue sin duda para el autor una verdadera «escuela» de afirmación del carácter y de madurez acelerada.

Carlos Castilla ha escrito su autobiografía con un respeto casi sagrado de comprobación de los datos, ayudado por una memoria portentosa y sin otro argumento que la confianza plena en la narración de los hechos. Con las dotes de un historiador y con el arte de un novelista, construye una obra literaria por caminos imprevistos: el gusto por el detalle y la precisión, algo que creíamos propio de las memorias del siglo XIX, se hermanan con la fluidez del relato, en un equilibrio conseguido de descripción y narración. La dimensión literaria de un libro memorialístico es siempre motivo de controversia, pues puede dar lugar a equívocos. En este caso, lo literario no surge de la premeditación de «hacer literatura», ni como resultado de aplicarse a contar sólo lo visto y lo vivido con veracidad, que también, sino por la indispensable y acertada selección de recuerdos, que interesan siempre por su trascendencia íntima o colectiva. *Pretérito imperfecto* supera la parcialidad del que cuenta desde un bando o desde la supuesta objetividad de no estar en ninguno, y se impone la tarea de contar con precisión lo que aconteció en San Roque en los dos bandos y desde sus respectivas miradas. Carlos Castilla del Pino ha escrito posiblemente el mejor relato autobiográfico de la guerra.

Autobiografías y memorias citadas

ALBERTI, R., *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix-Barral, 1975 (1.ª ed. 1959).
— *La arboleda perdida (Segunda parte)*, Barcelona, Seix-Barral, 1988.
AYALA, F., *Recuerdos y olvidos*, Madrid, Alianza-Tres, 1988.
AZCÁRATE, M., *Derrotas y esperanzas*, Barcelona, Tusquets, 1994.
AZORÍN, *Memorias inmemoriales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946.
BAROJA, P., *Desde la última vuelta del camino* (7 vols.), Madrid, Caro Raggio, 1982 (1.ª ed. 1944-1948).
— *Ayer y hoy*, Madrid, Caro Raggio, 1998 (1ª ed. 1939).
— *Aquí París*, Madrid, El Grifón, 1955.
BUÑUEL, L., *Mi último suspiro* (ed. de Jean-Claude Carrière), Barcelona, Plaza-Janés, 1982.
CASTILLA DEL PINO, C., *Pretérito imperfecto*, Barcelona, Tusquets, 1997.
CELA, C. J., *La rosa*, Barcelona, Destino, 1959.

— *Memorias, entendimientos y voluntades*, Barcelona, Plaza-Janés, 1993.
DALÍ, S., *Vida secreta de Salvador Dalí*, Barcelona, Antártida, 1993 (1° ed. 1942).
GONZÁLEZ RUANO, C., *Mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, Tebas, 1979 (1.ª ed. 1951).
LAÍN ENTRALGO, P., *Descargo de conciencia (1930-1960)*, Barcelona, Barral Editores, 1976.
LEÓN, M.ª T., *Memoria de la melancolía*, Barcelona, Laia-Picazo, 1977 (1.ª ed. 1970).
MARÍAS, J., *Una vida presente. Memorias 1(1914-1951)*, Madrid, Alianza, 1988.
MORENO VILLA, J., *Vida en claro*, Madrid, F. C. E., 1976 (1.ª ed. 1944).
REAL, S., *Las cárceles de Soledad Real* (ed. de Consuelo García), Madrid, Alfaguara, 1982.
RIDRUEJO, D., *Casi unas memorias* (ed. de C. A. Gómez), Barcelona, Planeta, 1977.
— *Los cuadernos de Rusia* (ed. de G. de Ros y C. A. Gómez), Barcelona, Planeta, 1978.



Con Friedrich Holländer en *Foreign Affaires*

La guerra textual
Perspectivas de la Guerra Civil en la escritura autobiográfica española

Blanca Bravo Cela

«No viene en ningún libro sobre la guerra civil,
ni en los de un lado, ni en los del otro».
JAIME DE ARMIÑÁN: *La dulce España. Memorias de un niño partido en dos* (2000).

Que la Guerra Civil Española del 36 no es una en el recuerdo sino muchas, se confirma tras la lectura de textos autobiográficos referidos a dicho periodo. Ciertamente, podría decirse que hay una guerra en la memoria de cada sujeto que recuerda, puesto que las vivencias individuales de la historia nunca se corresponden por completo con el relato histórico colectivo que se transmite. De esta forma, se puede abrir un debate sobre la carga histórica puesta en juego en los textos personales y el grado de invención que contienen. El tema es complejo y entre la afirmación rotunda de Paul John Eakin, según quien «escribir autobiografías testimoniales resulta equivalente a escribir historia»[1], y la de Silvia Adela Kohan, para quien «escribir autobiografía: reinventar la vida»[2], optamos por una posición intermedia que las matice a ambas. En el texto autobiográfico encontramos, efectivamente, datos históricos que ayudan a jalonar la vida explicada de forma cronológica. Sin embargo, también encontramos inventiva, para dar coherencia narrativa a un relato que es producto de la suma de retales de memoria[3] y para favorecer el resultado del autorretrato. Sucede que cuando se tratan temas delicados, por comprometidos y cargados de implica-

[1] *Paul John Eakin:* En contacto con el mundo, *Madrid, Megazul-Endymion, 1994.*

[2] *Silvia Adela Kohan:* De la autobiografía a la ficción. Entre la escritura autobiográfica y la novela, *Barcelona, Grafein, 2000.*

[3] *«Autobiographers give their lives to be understood by others in a dangerously elaborated form» escribe John Sturrock en* The Language of Autobiography, *Cambridge University Press, 1993. Habría que considerar, más bien, la idea de Georges Gusdorf de la «chronique personelle», que sintetiza la descripción del acontecimiento histórico con el paso del relato por el tamiz de la visión personal. En Georges Gusdorf,* Les écritures du moi, *Paris, Éditions Odile Jacob, 1991.*

ciones, la ficción abandona el terreno de las necesidades de lo textual para convertirse en un instrumento de justificación personal. Así, los numerosos textos que recrean la contienda en primera persona se amparan en el uso de la retórica para deformar de modo, más o menos sutil, los datos históricos conocidos. Encontramos entonces maniqueísmo e hipérbole que procuran crear una complicidad sólida con el lector que descubre, en muchas ocasiones, afirmaciones rotundamente opuestas de un mismo evento en textos distintos. De esta forma, hay que observar la argumentación de las conclusiones que hace cada memorialista, integrante de un bando u otro –veremos que había más de dos y de tres–, salvando hipérboles, animalizaciones y elipsis. Es decir: la retórica acaba por cumplir un papel fundamental en la explicación de la guerra que ofrece la escritura del yo, pues favorece la creación de un relato alternativo, tanto por lo que repite como por lo que silencia.

La autobiografía, en estos casos, resulta un legado de memoria parcial que acaba dirigiéndose hacia una posición que demuestra que la actuación del memorialista en el pasado es –permítase el juego de palabras– memorable. Es decir, nos encontramos con una serie de textos que utilizan el horizonte de expectativas del género –sinceridad y autoanálisis– y el pacto establecido con el lector[4] para justificar una posición política que se percibe claramente desde el momento en que la guerra es calificada y descrita. Según el significado que se le confiere a la contienda en la autobiografía, la justificación irá en un sentido u otro.

Realmente es amplísimo el *corpus* de libros personales que relatan la Guerra Civil. Desde los referidos a episodios concretos, pasando por los dedicados a referir los tres años de contienda y muchos otros que tratan de la guerra, como un periodo más que le tocó vivir al memorialista[5]. Cada memorialista opta por una posición que suele estar en consonancia con la actitud que tomó durante el conflicto, de forma que se recrea la guerra en el texto y se revive así la lucha. Salvando los matices de detalle que caracterizan cada libro, podemos clasificar las memorias políticas en función de

[4] *Nos referimos a Philippe Lejeune:* Le pacte autobiographique, *Paris, Seuil, 1975.*

[5] *Los ejemplos son numerosos. Destaco algunos que se añaden a los ya manejados en el cuerpo del artículo. Julián Zugazagoitia:* Guerra y vicisitudes de los españoles, *Paris, Librería Española, 1968; José Llordes Badía:* Al dejar el fusil. Memorias de un soldado raso en la guerra de España, *1968; Carles Pi i Sunyer:* La guerra, 1936-1939, *Barcelona, Pòrtic, 1986; Lorenzo Vilallonga:* Diario de guerra, *Valencia, Pre-Textos, 1997. El tema de la guerra sigue en otras muchas memorias que tienen como punto de partida el fin de la guerra (en cuanto que ganadores o perdedores), cosa que demuestra la brutal incidencia de este periodo en el memorialismo español. Es el caso de Lidia Falcón:* Los hijos de los vencidos (1939-1949), *Barcelona, Pomaire, 1979.*

la interpretación que hacen de la Guerra Civil –habría otros enfoques, como el tratamiento que hacen de los años republicanos o la lectura que se ofrece de la posguerra, por ejemplo–. Los grupos resultantes de esta clasificación suelen corresponderse con las grandes líneas ideológicas que entraron en conflicto durante los años treinta, léase nacionalistas, monárquicos, falangistas, republicanos y socialistas, federalistas, anarquistas, sindicalistas y comunistas. Claro que a esta variedad ideológica hay que observarla con la perspectiva que nos da saber que las escisiones internas fueron abundantes y constantes dentro de cada grupo.

Observamos un primer grupo de memorias que relata la Guerra Civil desde el punto de vista de los vencedores, de los seguidores del general Franco. En estos casos la lectura de la guerra es inequívocamente favorable: la identifican con una hazaña, por ganada, protagonizada por buenos contra malos, utilizando un básico maniqueísmo que lee de modo excesivamente simplista los acontecimientos históricos. «Contra los *Sin Dios* fue la Cruzada del Generalísimo Franco; contra los *Sin Dios* serán las próximas grandes guerras del futuro»[6]. Escribe el enfervorizado coronel José Gomá en sus memorias, tituladas *La guerra en el aire* (*Vista, suerte y al toro*), en 1958. Con esta sentencia y terrible profecía, Gomá se adscribe a una tradición de guerra santa, que el golpista había tomado como modelo. En estos casos, dirán, el fin justifica los medios y el fin, para ellos, era reestablecer un orden que creían perdido[7].

José Ignacio Luca de Tena, en *Mis amigos muertos* (1971) declara que él y los que lucharon junto a él durante la Guerra Civil lo hicieron para «que terminasen de una vez en España los asesinatos, los saqueos, la inseguridad individual y cuantas atrocidades proliferaron impunemente durante la República»[8]. En este sentido de considerar la lucha como inevitable y redentora, también leemos la entrevista que hizo Rafael Borràs Betriu a J. M. Ruiz Gallardón y que se publicó en el volumen *Los que no hicimos*

[6] *José Gomá:* La guerra en el aire (Vista, suerte y al toro), *Barcelona, Editorial AHR, 1958, p. 10.*

[7] *La idea del orden impuesto por el franquismo frente al desorden precedente es recurrente en los textos de recuerdos. La hermana del dictador, Pilar Franco, en su autobiografía familiar,* Nosotros, los Franco *[Barcelona, Planeta, 1980] declaraba que: «Me gustaba la forma de Estado impuesta por Paco. A mí me convencía del todo. Tuvimos 40 años de una paz que no volveremos a tener en la vida. La gente venía a España y se iba diciendo que era el paraíso terrenal». Sólo con esta idea del orden se entiende la afirmación, que resulta por lo menos provocadora, de Mercedes Formica en* Escucho el silencio *[Barcelona, Planeta, 1984]: «En los tres años que duró la contienda nunca se pasó hambre. El orden y la organización traídos por Franco impidieron el caos que reinaba en zona republicana».*

[8] *José Ignacio Luca de Tena:* Mis amigos muertos, *Barcelona, Planeta, 1971, p. 85.*

la guerra (1971). Ante la pregunta: «¿Cree usted que pudo evitarse la guerra? ¿Fue, por el contrario, inevitable? En cualquiera de ambos supuestos, ¿por qué?» Ruiz Gallardón responde: «Si se remonta usted a 1931, pudo y debió evitarse la guerra. Luego, desatada la demagogia, la zafiedad, el antiespañolismo, fue necesaria. Dolorosa, pero necesaria. Y desde luego inevitable»[9]. La clave de la declaración estaría, además de en los insultos, en el antiespañolismo pues, si se aceptaba que la Guerra Civil no había sido entre hermanos –y esto lo explica a la perfección Paloma Aguilar Fernández en su estudio *Memoria y olvido de la guerra civil española*[10]–, sino contra un enemigo extranjero –comunista, anarquizante–, los golpistas se eximían de toda culpa moral. De ahí el afán del régimen de señalar el carácter antiespañol –basado en muchas ocasiones en los deseos de autoafirmación de las regiones históricas de muchos republicanos convencidos– de los seguidores de la República.

Pilar Valderrama, la *Guiomar* de las poesías de Antonio Machado, escribió un libro reivindicativo de su condición de musa del poeta, titulado *Sí, soy Guiomar. Memorias de mi vida* (1981). En estas breves –y decepcionantes– páginas de recuerdos en las que describe a un Machado sombrío, aprovecha para posicionarse políticamente: «Llegó el levantamiento del 18 de julio, lo que todos esperábamos como consecuencia irremediable de la agitación y mal gobierno que padecía España»[11].

La guerra fue considerada como una redención esperada también por parte de los monárquicos y los falangistas. Sin embargo, muchos de éstos últimos se sienten decepcionados al fin de la lucha. Los seguidores de Alfonso XIII porque el dictador, injustamente en su opinión, no le devuelve el gobierno al monarca –en esta línea de protesta contra el dictador están los libros de José María Gil Robles, *La monarquía por la que yo luché* (1941-1954), la crónica del Duque de Maura y Melchor Fernández Almagro, *Por qué cayó Alfonso XIII* (1948), Alfredo Kindelán, *La verdad de mis*

[9] *Rafael Borrás Betriu:* Los que no hicimos la guerra, *Barcelona, Ediciones Nauta, 1971, p. 139. Este conjunto de entrevistas a figuras que no habían participado en la contienda tuvo una respuesta un par de años después, en 1973, con un libro que recogía testimonios de los que sí habían luchado y se vieron obligados al exilio. Se trata de* Los que SÍ hicimos la guerra, *a cargo de Pons Prades, Eduardo: Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1973.*

[10] *Paloma Aguilar Fernández:* Memoria y olvido de la guerra civil española, *Madrid, Alianza Editorial, 1996.*

[11] *Pilar Valderrama:* Sí, soy Guiomar. Memorias de mi vida, *Barcelona, Plaza & Janés, 1981. Otros muchos memorialistas nacionales se hacen eco del «mal gobierno» que consideran que lleva a cabo la II República. Regina García:* Yo he sido marxista. El cómo y el porqué de una conversión, *Madrid, Editora Nacional, 1952; José María Marcet Coll:* Mi ciudad y yo. Veinte años en una alcaldía, 1940-1960, *Barcelona, Duplex, 1963 y Luis Bolín:* España. Los años vitales, *Madrid: Espasa-Calpe, 1967 son algunos ejemplos.*

relaciones con Franco (1981) y Eugenio Vegas Latapié, *Memorias políticas. El suicidio de la monarquía y la Segunda República* (1983)–. Por otro lado, los falangistas no reconocen en Franco al dirigente excepcional que habían encontrado en Primo de Rivera: «Franco era el general que ganó la guerra y el Jefe del Estado, pero nunca le consideré como jefe político, sucesor de José Antonio Primo de Rivera en el mando de la Falange», declara Francesc Farreras en el libro de testimonios recogido por Juan F. Marsal, *Pensar bajo el franquismo* (1979)[12].

Frente a la línea memorialista que considera la guerra una lucha santa, otro grupo de textos de izquierdas postula el recuerdo de la Guerra Civil también positivo, en este caso como perfecta manifestación de la revolución. Late en muchas de las memorias de anarquistas y comunistas un tremendo orgullo por haber participado en la Guerra Civil de un modo activo. Se sienten responsables del clima revolucionario de los últimos meses de la República y consideran la lucha como un símbolo de fortaleza ideológica. Se vanaglorian de haber sido los últimos en abandonar la causa cuando la guerra civil parecía acabar con la victoria del bando nacional y la derrota de la República a la que consideraban burguesa.

En este sentido, Joan Llarch, memorialista anarquista que se dedica a recordar su infancia como obrero en una fábrica del barrio barcelonés del Clot, *Los días rojinegros. Memorias de un niño obrero, 1936* (1975), escribe emocionado lo que se convierte en un cliché de este grupo de memorialistas: «La primera bandera había sido la de Buenaventura Durruti al partir con su columna hacia el frente de Aragón. También la rojinegra había sido la última en abandonar España, y sus componentes, los de la unidad División 26, «Columna Durruti», al mando de Ricardo Sanz, cruzaron formados disciplinadamente la frontera francesa. Aquéllas, pues, las rojinegras, habían sido las primeras y últimas banderas de la Guerra Española»[13]. Felipe Alaíz, Cipriano Mera, Abad de Santillán, Adolfo Bueso, Enrique Martín y Antonio Rosado[14], entre otros muchos memorialistas anarquistas, se suman en sus memorias a esta idea de la revolución que les pertenecía. La

[12] *Juan F. Marsal (ed.):* Pensar bajo el franquismo, *Barcelona, Ediciones Península, 1979, p. 96.*

[13] *Joan Llarch:* Los días rojinegros. Memorias de un niño obrero, 1936, *Barcelona, Ediciones 29, 1975, p. 161.*

[14] *Felipe Alaíz:* Testimonios de un libertario, *Madrid, Júcar, 1976; Cipriano Mera:* Guerra, exilio y cárcel de un anarcosindicalista, *Châtillon-sous-Bagneux, Ruedo Ibérico, 1976; Diego Abad de Santillán:* Memorias, 1897-1936, *Barcelona, Planeta, 1977; Adolfo Bueso:* Recuerdos de un cenetista, *Barcelona, Ariel, 1978; Enrique Martín:* Recuerdos de un militante de la CNT, *Barcelona, Picazo, 1979; Antonio Rosado:* Tierra y libertad. Memorias de un campesino anarcosindicalista andaluz, *Barcelona, 1979.*

guerra civil se identifica en estos textos con una liberación de la situación en falso que consideran que están viviendo con una República moderada en exceso para su gusto. El modelo utópico de gobierno anarquista se dio, coherentemente con su ideario ácrata, durante la Guerra Civil. Al grito de «¡Viva Madrid sin Gobierno!» se lanzaron los anarquistas a las barricadas al principio de la guerra civil. José Peirats, un obrero ladrillero e historiador del movimiento libertario, a la vez que militante de la CNT, es autor de un curioso *Diccionario del anarquismo* (1977). Peirats alude al ambiente de guerra de Madrid y a la idea de que era una capital sin gobierno, campo abonado para la lucha por sus ideales. Peirats presenta la situación con sarcasmo, puesto que describe en la entrada del diccionario «¡Viva Madrid sin Gobierno!»[15] la huida de los dirigentes republicanos mientras que evoca a los que considera héroes, que gritaban el ya célebre «No pasarán».

La guerra constituyó, en fin, el campo de batalla ideal que permitió a los anarquistas combatir activamente por sus ideales. Numerosas canciones e himnos de guerra lo confirman. «¡A las barricadas!», «Las compañías de acero» y «La defensa de Madrid» significan el ardor con el que se lanzaron a la batalla que les prometía la libertad.

También contra Franco, pero sin unirse a los exacerbados ánimos anarquistas –más bien, como se sabe, oponiéndose–, encontramos los testimonios comunistas. Las *Memorias* de Santiago Álvarez son uno de los mejores ejemplos de cómo la autobiografía ha servido como vehículo de expresión política con afán justificativo, en este caso de la causa anarquista. Durante capítulos enteros se dedica a ejercer de analista, incluso estableciendo puntos de estudio sobre la situación de la España de los años treinta. Para Santiago Álvarez esos años bélicos suponen, además de la pesadilla ya consabida, un sueño en cuanto que permitieron la revolución anhelada. «En el territorio que permaneció en poder del Gobierno republicano, el 19 de julio de 1936, el pueblo, que fue el artífice del aplastamiento de la sublevación, fue también, durante un periodo, dueño y señor de sus destinos»[16].

Dueño y señor de sus destinos. Las memorias de Santiago Álvarez demuestran que también los comunistas sostienen la necesidad de la guerra para conseguir el Estado igualitario que defienden. Dolores Ibárruri en *El único camino* (1979) describe la situación del campo español en 1931 y proclama: «Ésta era la España latifundista y feudal que la República encon-

[15] *José Peirats:* Diccionario del anarquismo, *Barcelona, Dopesa, 1977, p. 90.*
[16] *Santiago Álvarez Gómez:* Memorias, I. Recuerdos de infancia y juventud, 1920-1936, *La Coruña, Castro, 1985.*

tró el 14 de abril y que no se esforzó en transformar, la España que continuó existiendo hasta que en el desarrollo de la guerra nacional revolucionaria fue cambiada por la acción de los obreros y de los campesinos»[17]. También Santiago Carrillo en sus *Memorias* (1993) legitima la actuación del Partido Comunista durante la guerra. Descalifica a los «partidos republicanos burgueses, responsables de no haber tomado a tiempo medidas para atajar la sublevación o reducir su alcance». También critica al PSOE, al que considera extremadamente escindido. Por otro lado «la CNT pensaba que había llegado el momento de la revolución libertaria y daba prioridad a ésta sobre la guerra contra el fascismo, posición en la que abundaban los grupos trotskistas». Para Carrillo quedaban, contra los sublevados, los comunistas: «En aquella situación el partido que tenía una visión más clara de la realidad, capaz de articular rápidamente una política de guerra, de formular la necesidad de un único Ejército Popular, disciplinado, a las órdenes del Gobierno; de una retaguardia ordenada, trabajando seriamente para el frente, desarrollando una industria de guerra coordinada y dirigida desde los órganos de Gobierno; el único partido que entendía –y lo decía– que había que unirse, mantener y ampliar el Frente Popular como instrumento político de todo el pueblo, construir un auténtico Estado, implantar un mando único y subordinado todo a la victoria en la guerra era el PCE»[18].

Los fatales destinos de figuras como Durruti y Nin demuestran las divisiones que se cebaban entre los opositores de Franco y que demostraban que la guerra, en todos los sentidos, era temible y totalmente insalvable.

Queda, en fin, la línea de memorias de los republicanos más ortodoxos, aquellos que defendían el modelo de gobierno de la II República, moderado y tolerante. Eran los que habían sido considerados ineficaces desde todos los frentes: desordenados y ateos por unos; burgueses, centralistas, desorganizados y cobardes por otros. Frente a las acusaciones, los memorialistas republicanos son los que más profundamente se duelen de la Guerra Civil por considerarla un ataque directo a la democracia que venían defendiendo. La idea utópica de República que transmite el memorialismo republicano es fundamental para comprender la gran frustración que les supuso la guerra. «Era un mediodía rutilante de sol. Sobre la página del mar, una fecha de primavera: 14 de abril» había escrito Rafael Alberti en la primera entrega de *La arboleda perdida*[19]. Después de ese paraíso idílico

[17] *Dolores Ibárruri:* El único camino. Memorias de la Pasionaria, *Barcelona, Bruguera, 1979.*
[18] *Santiago Carrillo:* Memorias, *Barcelona, Planeta, 1993.*
[19] *Rafael Alberti:* La arboleda perdida, 1902-1931, *Barcelona, Seix Barral, 1975.*

con el que identifican los años republicanos, les llega el mazazo de la guerra. «Guerra de invasión –que no civil–», como la califica Santos Martínez Saura, el fiel secretario de Manuel Azaña que se dedicó a componer el recuerdo de sus años transcurridos a la sombra del poder para «deshacer ciertas tergiversaciones tartufescas y algunas mentiras y calumnias que dentro y fuera de España se han vertido tan constante como impunemente contra Azaña y la República traicionada e invadida»[20]. En esta línea de consideración de la República invadida se manifiestan todos los republicanos desde el exilio. Constancia de la Mora había clamado en su autobiografía *Doble esplendor*[21] que prefería ser viuda de héroe –republicano, se entiende– que esposa de cobarde, y su segundo marido, Ignacio Hidalgo de Cisneros, se dedica a relatar en sus *Memorias*[22], cómo llegó al extremo en la lucha contra el fascismo y a favor de la República desde su puesto de aviador.

Uno de los memorialistas contemporáneos que ha recordado con mayor nostalgia los años de la República y se ha dolido del final trágico que tuvo es Eduardo Haro Tecglen en sus tres libros de memorias: *El niño republicano* (1996), *Hijo del siglo* (1998) y *Arde Madrid* (2000)[23] inciden en la idea de la legitimidad de la República y del sinsentido que supuso la Guerra Civil que acabó con ella.

En definitiva, el principal punto de encuentro en las memorias políticas referidas a los años del conflicto es la interpretación que hacen de la guerra –guerra santa, revolución o golpe de Estado– y sus consecuencias –la creación del orden frente al caos, la posibilidad de expresar su ansia revolucionaria de libertad o bien el exilio de un país que consideraban yermo y sometido a un yugo asesino–.

En todos los casos se utiliza la memoria escrita para saldar cuentas con el pasado y eso importa más según el momento en que se escribe. Cuando un memorialista nacional pone manos a la obra en la tarea del recuerdo durante el franquismo, está ampliando el abanico de la propaganda y consolida así la imagen que quiere crear el régimen de la necesidad de una guerra para acabar con el desorden de las izquierdas. Si, por el contrario, es un republicano quien escribe desde el exilio, busca la compasión por la situa-

[20] *Santos Martínez Saura:* Memorias del secretario de Azaña, *Barcelona, Planeta, 1999.*

[21] *Constancia de la Mora:* Doble esplendor, *Barcelona, Crítica/Grijalbo, 1977.*

[22] *Ignacio Hidalgo de Cisneros:* Memorias 2. La República y la guerra de España, *Paris, Societé d'Éditions de la Librairie du Globe, 1964.*

[23] *Eduardo Haro Tecglen:* El niño republicano, *Madrid, Santillana, 1996;* Hijo del siglo, *Madrid, Temas de Hoy, 1998 y* Arde Madrid, *Madrid, Temas de Hoy, 2000.*

ción a la que se ve abocado por una traición militar a un gobierno constitucional con el que se identificaba.

Tras la muerte de Franco se produjo una verdadera explosión testimonial que trataba de recuperar el tiempo de la memoria perdido por la censura que había prohibido la lectura o publicación de libros que discreparan con el régimen. Ciertamente, en los años setenta se produce un ferviente combate textual que utiliza la escritura personal para saldar cuentas con el pasado. Recrimina, acusa, justifica y, sobre todo, recuerda. Y si el ejercicio de la memoria implica vivir de nuevo lo evocado, la escritura de la guerra lleva inevitablemente a volverla a hacer a quien la cuenta. Las palabras son balas y el texto resulta un tremendo campo de batalla que demuestra que el bagaje histórico compartido sigue suscitando controversia por la lectura opuesta del pasado.



La princesa Olala

Memoria y olvido de la Guerra Civil en los diarios de Max Aub

Manuel Aznar Soler

La Guerra Civil Española fue para Max Aub, como para la mayoría de exiliados republicanos españoles, el acontecimiento histórico que determinó su vida. Así, cuando Nicolás Guillén le invitó a pronunciar una conferencia en la sede habanera de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, Max Aub eligió como tema el de su generación y anotó el 13 de febrero de 1968 en su diario *Enero en Cuba*:

> «Pensándolo bien, es decir, para mí, siguiendo mis deseos –a los que casi nunca he sabido oponerme–, vine a dar en que lo mejor, para no mentir ni engañar a nadie, sería hablar de la guerra de España que es la que, al fin y al cabo, fue la que nos clavó en el lugar en que estamos. Ahora sí, hablo sin dudas de mi generación, en todos los sentidos de la palabra» (1969:113-114).

Ese lugar en el mundo en el que estaba Max Aub era el lugar del republicano español vencido que forzosamente debió atravesar la frontera francesa en febrero de 1939 para huir de la cárcel o del fusilamiento. Se iniciaba así un largo exilio, en rigor un exilio sin fin, en donde el escritor Max Aub decidió que su experiencia personal se convierta en materia literaria de un ámbito de su escritura: el ámbito de la literatura «activa»[1] o «responsable»[2]. Ahora bien, para Aub ese realismo testimonial[3] no significaba en

[1] *Aub anota el 13 de mayo de 1957 en sus* Diarios: *«Nada de literatura 'comprometida' ¡horror! (...) Mejor 'literatura activa', como la denomina Gide (carta a Roger Martin du Gard...) (...) 'Literatura activa', 'literatura pasiva'. Tampoco es exacto, pero está mejor. Entre otras cosas porque todos participamos de las dos» (1998:290-291).*

[2] *«Si se hubiera traducido* littérature engagée *por literatura responsable, y* engagement *por responsabilidad, a los escritores que la asumieron de grado no les hubieran luego colgado, cuando ya las conciencias se liberaron del peso, unos sambenitos que todavía cargan sus espaldas, doblemente infames por ser, además de anacrónicos, mentirosos», afirma Ignacio Soldevila Durante en «Max Aub: cara y cruz de una creación literaria», en AA.VV.,* Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de1993 *(Valencia, Ajuntament de València, 1996, tomo I, pp. 48-49). El propio Soldevila Durante es también autor de* El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub *(Segorbe, Fundación Max Aub, 1999), el mejor estudio monográfico hasta la fecha sobre el escritor.*

[3] *Un realismo testimonial que no es exclusivo ni excluyente, como prueba esta anotación de sus* Diarios, *aún inédita, correspondiente al 30 de noviembre de 1959: «Testimonié. Ahora, cada*

absoluto memoria autobiográfica pura y dura sino, ante todo, polifonía y dialogismo, como el propio escritor resaltaba en una entrevista inédita de 1968:

> «Lo que pasa es que en *El laberinto mágico* no hay nada autobiográfico; por eso he podido escoger lo que me pareció más significativo. Yo estaba en Madrid el 18 de julio y describí el 18 de julio en Barcelona. No se puede uno fiar de uno mismo. Es mejor hablar con todo el mundo para apegarse a la historia, porque sé que si cuento las cosas que he vivido en un momento dado, no reflejo la realidad»[4].

Polifonía y dialogismo, voluntad de construir «mentiras de verdades»[5], es decir, voluntad de construir mentiras artísticas de verdades históricas con las que Max Aub, entre la ficción y la realidad, pretendió recrear, en su contexto político y social, la memoria colectiva del exilio republicano antes, durante y después de la Guerra Civil Española.

En este sentido, la reivindicación militante de la memoria histórica fue una de las características recurrentes del escritor[6]. Así, por ejemplo, en relatos tan «ejemplares» como el titulado «El remate», en los poemas del *Diario de Djelfa* o en tragedias como *San Juan*, la defensa apasionada de la memoria histórica contra el olvido constituye la columna vertebral de su escritura. Y también, naturalmente, de sus *Diarios*, tanto de *La gallina ciega* o *Enero en Cuba* como de los materiales inéditos que Max Aub no llegó a publicar en vida y que parcialmente han aparecido ya. Y en ellos, como vamos a tener oportunidad de comprobar, la memoria histórica, la

día, creo que la ficción es el único medio posible (útil) de hollar, de dejar rastro, de testimoniar». Este texto lo he reproducido en el tomo segundo (1953-1962) de mi edición mexicana de los Diarios *de Max Aub (México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en prensa), donde ha aparecido ya el volumen primero (1939-1952).*

4 *Esta entrevista se conserva en la caja 13-19, 8 del Archivo Max Aub en Segorbe y ha sido citada por Eloísa Nos en* El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia (1940-1942), *tesis doctoral inédita presentada en mayo del año 2001 en la Universitat Jaume I de Castelló, p. 178. En otro fragmento de esta misma entrevista el escritor volvía a insistir en que los sucesivos* Campos *que componen la serie narrativa de* El laberinto mágico *«no son autobiográficos en ningún momento, porque creo que todo lo autobiográfico sí se presta muy fácilmente a faltar a la verdad, y he dedicado, de hecho, treinta años a buscar testimonios de unas y otras gentes: y he procurado entrecruzarlos unos y otros para dar idea del clima que reinaba en España del 36 al 39. No he buscado otra cosa» (Caja 13-19, 27; en* ob. cit., *p. 179).*

5 *«A la memoria de Manuel Azaña, esta mentira de verdades», escribe Aub en la dedicatoria de* Cara y cruz *(1944), «drama en tres actos» de su «Teatro mayor» que puede leerse en* Teatro completo *(México, Aguilar, 1968, p. 575).*

6 *Sobre el tema de la memoria y el olvido puede consultarse el artículo de Josefina Cuesta, «De la memoria a la historia», en AA.VV.,* Entre el pasado y el presente. Historia y memoria, *coordinación de Alicia Alted Vigil. Madrid, UNED, 1996, pp. 57-89.*

memoria de la Guerra Civil Española, se conjuga –no tan sorprendentemente como a primera vista pudiera parecer– con la constatación de la perplejidad y el desconcierto por parte del mismo escritor ante su propia capacidad de olvido. Un olvido que viene a revelar así las trampas y la fragilidad de la memoria, la amenaza que representa el paso del tiempo.

La memoria de la Guerra Civil acompaña al exiliado Max Aub hasta su muerte y así se constata en muchos fragmentos de sus *Diarios*. Por ejemplo, el 2 de noviembre de 1941, prisionero en el campo de concentración del Vernet, anota:

> «Noviembre y el recuerdo de Madrid. (...) Recuerdos del viaje a Madrid: ¿el 2, el 3 de noviembre? 1936. El puente de Arganda. (...) 6 de noviembre: a la vuelta, las brigadas internacionales subiendo. El mismo cielo gris que hoy, pero hacía menos frío. No es posible que hayamos perdido» (1998:81).

Asumir la derrota republicana es asumir la amargura y el dolor de la memoria vencida. Porque el exiliado Max Aub no dejará nunca de ser un militante del Partido Socialista Obrero Español que reafirmará su «lealtad» a la legitimidad republicana y a la política del presidente Juan Negrín[7], tan distinta a la representada por Indalecio Prieto[8]. Un militante socialista que seguirá siendo fiel a los valores culturales, ideológicos y políticos –es decir, morales–, por los que se combatió durante la Guerra Civil contra el fascismo internacional. Así, y por mencionar tan sólo algunos ejemplos cinematográficos, el 26 de junio de 1958 confesará su emoción al volver a ver *Por quién doblan las campanas*, película norteamericana dirigida por Sam Wood que está basada en la novela de Hemingway[9]; o el 12 de enero de 1968 anotará su llanto al contemplar en La Habana el filme *Granada, Granada mía*, del soviético Roman Karmen[10], aunque, por razones obvias, la

[7] *«Cena con Negrín. Sigue creyendo que pudimos haber ganado la guerra y que la perdimos por cobardía: 'Si cada uno de nosotros hubiese puesto en la lucha el 30% de lo que pusieron los ingleses...'», escribe en una anotación de sus* Diarios *correspondientes al 3 de noviembre de 1952 (1998:217).*

[8] *«Prieto es uno de los hombres más funestos que ha tenido España», escribe el 7 de mayo de 1953 en sus* Diarios *(1998:225).*

[9] *«Vuelvo a ver, a los quince años, con gran emoción,* Por quién doblan las campanas. *El solo letrero inicial –'España 1937'–, desbarata toda ecuanimidad», anota el 26 de junio de 1958 en sus* Diarios *(1998:295).*

[10] *«La película de Karmen y Simonov. (Se llama* Granada, Granada mía... *y no hay una sola referencia a Federico ni a Machado...). Largo documento sobre la guerra de España. Por lo visto no tengo manera de salir de ella. Lloro. Lloran. Lloramos todos y, sin embargo, la pelí-*

anotación del 7 de septiembre de 1967 sobre *Sierra de Teruel*[11] no tiene desperdicio por la voluntad que manifiesta de identificación total, sin reservas, con la causa republicana:

> «Preparación de *Sierra de Teruel.* ¡Tantos recuerdos! Auténtico *flash back*. Un trabajo como el que hicimos sólo puede llevarse a cabo con una entrega total. Laborábamos sin reservas, sin pensar, empecinados, consagrados, aplicando los residuos mismos del ingenio, empleándonos a fondo, sin otra intención que hacer lo que fuese lo mejor posible. El más encarnizado, Malraux. No nos contagió: lo estábamos; terreno abonado. (...) Se puede ser lo que no se es (ni Malraux ni yo éramos cineastas) si uno se entrega sin reservas a lo que se hace» (1998:397-398).

No nos debe sorprender por tanto que cuando Max Aub, tras treinta años de ausencia, aterrice en el aeropuerto barcelonés de El Prat de Llobregat cargado con su equipaje personal e intransferible de memoria histórica, escriba el 23 de agosto de 1969, primer día de su «diario español» *La gallina ciega*:

> «Aeropuerto de Barcelona. Desierto. ¿Por ser sábado? Nadie. Hemos entrado como en nuestra casa. Nadie nos ha preguntado nada. (...) Salgo. (...) Ninguna emoción. Y, sin embargo, en estos llanos filmamos muchas escenas de *Sierra de Teruel*, de por aquí son –o deben de estar enterrados– los campesinos que fotografié para escoger los figurantes de la película y cuyas copias llegaron no sé cómo a México...» (1995:111).

Y es que, con irónica lucidez, el escritor se calificará a sí mismo en 1969 como «un turista al revés» que viene «a ver lo que ya no existe» (1995:245), que ha regresado para confrontar memoria y realidad, pasado y presente: un exiliado republicano que retorna a una España franquista cuyos habitantes «no quieren saber nada con lo pasado. Quieren olvidar lo sucedido» (1995:252). Y esa memoria histórica, en una España en donde

cula no está bien. Repleta de interés más para los de mi edad que para los de otra; otro debe de ser el de los jóvenes españoles del oficio presentes en esta exhibición privada. (...) A pesar de todo, lloro. Abrazo a Karmen. Los jóvenes españoles –todos más o menos comunistas–, aplanados. Ayer y hoy», anota el 12 de enero de 1968 en Enero en Cuba *(1969:62-63).*

[11] *El guión de la película fue publicado por la editorial mexicana Era en 1968. La revista* Archivos de la Filmoteca de la Generalitat *valenciana ha reeditado este guión –basado en* L'espoir *de André Malraux (París, Gallimard, 1937)– en su número 3 (septiembre-octubre de 1989), pp. 52-179, un espléndido monográfico dedicado a «Sierra de Teruel, cincuenta años de esperanza».*

domina el olvido impuesto por la dictadura franquista[12], le hace sentirse aún más extraño, más exiliado, le hace experimentar con mayor intensidad la tragedia de su desarraigo: «Hoy, 13 de septiembre. Nadie tiene presente el pasado; yo sí, como si fuese ayer. 1923 (...) La sublevación de Primo de Rivera» (1995: 240). Un desarraigo que se intensifica aún más cuando el memoricidio se perpetra contra la Guerra Civil: «La rebelión militar fue contra la República y eso lo han olvidado –aquí y fuera de aquí– todos menos un puñado de viejos, como tú y como yo» (1995:133). Porque Max Aub quiere ser memoria de un tiempo histórico, memoria de la dignidad republicana, de la verdad histórica contra la deformación y la mentira, contra el silencio y el olvido. Una memoria que desemboca, lógica y obsesivamente, en la Guerra Civil:

> «¡Majadahonda!
> —¡Qué nombre tan bonito! –dice la Chata.
> ¡Cómo nos hemos hundido en la historia! ¿Cómo le va a decir algo ese nombre que me suena tan adentro? Madrid, 1937» (1995:361).

Y da lo mismo Majadahonda que Barcelona[13] o que pueblos valencianos como Vinaroz[14] o La Pobleta: «Ya a nadie le dice nada. La Pobleta: el lugar donde estuvo alojado, aquí cerca, Manuel Azaña. Donde estuvo, algún tiempo, la Presidencia de la República. Nadie lo sabe. Nadie se acuerda. Ni falta que les hace» (1995:199).

Porque lo que le indigna profundamente a Max Aub es el olvido, la capacidad colectiva de silencio y de olvido que domina en la sociedad española de 1969 y que para él constituye una nueva victoria de la dictadura franquista[15]. Así, en la «Justificación de la tirada» a *La gallina ciega* lamenta «que muchos recuerdan menos de lo que uno quisiera y los que más saben prefieren callar, lo que me parece absurdo figurándose amigos, hombres y

[12] *Sobre ese «olvido oficial», es decir, «el impuesto por el poder político a un pueblo o a una colectividad», cfr. Josefina Cuesta,* ob. cit., *especialmente pp. 65-67. La propia autora afirma que contra este «olvido oficial» –el impuesto por el franquismo sobre nuestro exilio republicano, por ejemplo– se puede luchar con «la memoria institucionalizada», la memoria democrática en nuestro caso (*ob. cit., *pp. 67-68).*

[13] *«¡Cómo se presentan, ordenados, mezclados, los recuerdos! Los trenes de heridos, las Ramblas, el Hotel Oriente...», anota Aub el 5 de septiembre de 1964 en sus* Diarios *(1998:355).*

[14] *«Aquí fue la batalla del Ebro. Naranjas, olivos, riscos, ramblas plantadas de pedruscos, tierra rojiza, no de sangre, igual a sí misma. De aquello, nada. Unos libros, un mundo muerto, de cuerpo presente, para unos cuantos, poquísimos, en los que queda vivo» (1995:207).*

[15] *Aunque, como afirma Josefina Cuesta, «el silencio sobre un determinado tema no siempre supone el olvido» y, por ello, «la sociedad, si no olvida, finge hacerlo o, al menos, acepta colectivamente el silencio» (*ob. cit., *p. 65).*

buenos políticos. Allá ellos, suyos el olvido y el reino de la mentira» (1995:105-106). No se trata únicamente, claro está, de olvidos individuales, como el del cobarde e interesadamente desmemoriado franquista Xavier de Salas[16], sino de una sorda amnesia colectiva[17] de una auténtica enfermedad moral de la sociedad española que ha sido inoculada, a través de la retórica propagandística de «la paz», por los vencedores de la Guerra Civil:

> «Ni estamos –mi generación– en el mapa. Todo es paz. Es curioso cómo eso de los veinticinco –o treinta– años de paz ha hecho mella, o se ha metido en el meollo de los españoles. No se acuerdan de la guerra –ni de la nuestra ni de la mundial–, han olvidado la represión o por lo menos la han aceptado. Ha quedado atrás. Bien. Acepto lo que veo, lo que toco, pero ¿es justo?, ¿está bien para el mejor futuro de España?, ¿cómo van a crecer estos niños? Todavía más ignorantes de la verdad que sus padres. Porque éstos *no quieren* saber, sabiendo; en cambio, estos *nanos* no sabrán nunca nada. Es una ventaja, dirán. Es posible. No lo creo» (1995:251).

Así, su reencuentro con viejos amigos franquistas como Lluys Santa Marina[18] o Juan Ramón Masoliver le sirve para reafirmar con orgullo sus profundas convicciones republicanas y para constatar, en su caso, la imposibilidad del olvido. Por ejemplo, en una anotación correspondiente al 11 de junio de 1972, un mes antes de su muerte en México, escribe:

> «Comida en casa de Juan Ramón Masoliver. Ultratumba. Sí. La guerra –para los que tomamos parte en ella– no se olvida ni se olvidará, siempre presente aunque «reanudemos relaciones». Imposible olvido. Tú estuviste con unos, yo con otros. Olvidarán nuestros hijos; no digamos nuestros nietos, pero nosotros no» (1998:536-537).

Y, sin embargo, el 27 de octubre de 1969, Max Aub, con esa descarnada sinceridad con que también ajusta cuentas consigo mismo en algunas páginas de *La gallina ciega*, había escrito:

[16] *«Evidentemente a X[avier] de S[alas] se le ha olvidado que salió de España, gracias a un salvaconducto que le di en Valencia (en la estación) como uno de los «responsables» del Museo de San Carlos, para que fuese a Alicante –donde embarcó para Burgos–. A pesar de cuanto hizo después (contra mí), volvería a hacerlo. Evidentemente a él, buen católico, no le remuerde la conciencia», anota Aub el 7 de septiembre de 1956 en sus* Diarios *(1998:281).*

[17] *«Cuando de pronto recuerdo España y su ignorancia –la ignorancia de los españoles, la ignorancia de su pasado inmediato, la ignorancia de lo que conocí– me estremezco», escribe Aub el 21 de marzo de 1970 en sus* Diarios *(1998:448-449).*

[18] *«De todos modos, no se restablece la cordialidad perdida. Demasiada sangre, demasiados muertos, demasiada cárcel. Y, tal vez, sobre todo, demasiados años» (1995:141).*

«Ahora me doy cuenta de que ya tampoco para mí la guerra existe –existió–. Nos vamos a marchar de Madrid y no se me ha ocurrido, ni siquiera pasado por la mente, no me ha surgido del pensamiento, de mis recuerdos, pasando por delante, entrar en el Teatro de la Zarzuela para recordar la *Numancia*, de Rafael y de María Teresa; no me he detenido a buscar los balcones para localizar el cuarto donde nos reunimos Regler, Hemingway, Malraux, Koltzov y el espantado Chamson. Me he asomado a Rosales y no le he dicho a P.: –Aquí me llevé el regaño más grande de mi vida cuando dimos vueltas a todo lo largo del paseo, en tres «rubias», a veinte «intelectuales» famosos, a los viejos Julien Benda, Andersen Nexo, a Alexis Tolstoi, frente a las líneas –allá abajo– de los «nacionales». Ni fui a la Casa de Campo ni le eché una mirada al palacio de los Heredia Spínola, donde estaba la Alianza... Ni siquiera se me ocurrió subir al Ministerio de Instrucción Pública. (...) ¿Por qué? Borraron la guerra, ¿o me la eché fuera en unos cuantos libros? Pero esto último no es cierto: también de lo anterior escribí. ¿O es que a la vejez lo que le resube a uno de los adentros es la vida, sus principios, y lo que se disuelve es, en la madurez, lo más cercano?

Me doy cuenta de que he olvidado a los muertos de la guerra. Algo menos a los del exilio. Quedo sorprendido» (1995:547-548).

Pero Max Aub, perplejo y desconcertado ante la evidencia de su propia capacidad de olvido, ya había previsto el mejor antídoto personal contra la amnesia, la mejor vacuna contra la desmemoria cuando el 15 de octubre de 1951 había anotado escuetamente en sus *Diarios*. «Escribo por no olvidarme» (1998:196).

Bibliografía citada

MAX AUB (1969), *Enero en Cuba*, México, Joaquín Mortiz.

— (1995), *La gallina ciega. Diario español*, edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba Editorial.

— (1998), *Diarios (1939-1972)*, edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba Editorial.



Con Emil Jannings en *El Ángel Azul* (1930)

Conversación con Carles Fontserè

Blanca Bravo Cela

Un lunes de finales de julio de 2001 Carles Fontserè (Barcelona, 1916) me abre las puertas de su casa de Porqueres, en Girona. Después de mostrarme unos sorprendentes –por meticulosos– diarios que sigue retrospectivamente para asentar cronológicamente lo que va relatando en sus memorias, nos sentamos a charlar en el salón. Estamos rodeados por su amplísima biblioteca, sus cuadros más preciados –un espléndido autorretrato me había recibido al entrar– y sus más recientes producciones, como el cartel que ha hecho para los jóvenes independentistas de Banyoles. La vista ávida y curiosa y el ánimo del pintor, ilustrador, cartelista, escenógrafo y memorialista predispuesto al recuerdo y la reflexión, inauguran una tarde que promete.

—*¿Por qué decidió escribir su vida?*

—Esta decisión vino de forma azarosa, puesto que lo que tenía que ser una historia de los cartelistas catalanes se convirtió en mi historia personal. En el año 1977 se hizo en la Bienal de Venecia una exposición de carteles de la guerra civil. Yo compré el catálogo y vi que en ningún cartel se ponía el nombre del autor sino el del coleccionista, es decir, que había carteles míos y de otros compañeros de la guerra que no aparecían firmados con nuestros nombres. Esto me pareció una injusticia tremenda, porque detrás de cada cartel hay un autor, un artista, que lo ha concebido y lo ha realizado. Está claro que un coleccionista tiene el mérito de conservarlos, pero no es el creador. Sentí entonces la necesidad de explicar quiénes eran aquellos cartelistas, qué habían hecho y qué se hizo de ellos después de haber terminado la guerra. Expuse un plan de estudio de conjunto a Josep Benet, quien me animó a hacerlo. Sin embargo, me encontré con que podía hablar de los amigos apenas de forma muy superficial, porque no tenía suficiente información. Comuniqué a Benet mi necesidad de ir al Archivo de Salamanca a consultar textos e ir a Toulousse, donde había muchos exiliados y amigos, para poder completar esas memorias de grupo. Me dijo que para

esto no había dinero y me sugirió que en lugar de escribir el texto en tercera persona, como historiador, lo escribiera en primera persona, como autobiógrafo. Es decir, que escribiera mis memorias y hablara de los compañeros sin la necesidad de hacer un tratado de conjunto tan extenso. Ya había empezado a escribir gran parte de aquel estudio, así que volví a empezar, pero desde el punto de vista personal.

—Quizá por esa intención primera de hacer un estudio de investigación, al leer sus memorias, se tiene la impresión de estar ante un texto total *que procura maximizar los detalles y, a la vez, ilustrarlos con cartas, recortes de diarios, gráficos, carnets de adhesión a diferentes asociaciones y espléndidos dibujos. ¿Partió de una concepción definida de la escritura de memorias?*

—La idea de la que parto es la de explicar mi biografía inserta en lo que está ocurriendo en el mundo. Hablo del momento histórico, siempre que tenga una cierta relación, no necesariamente directa, con mi vida. Esto es lo que ocurre al llegar a Francia, cuando llego al campo de concentración. Me refiero al mundo concentracionario, en general, porque me influyó a mí particularmente. En esencia, mi objetivo es explicar mi vida dentro de un marco general que por un motivo u otro me ha influido.

—¿Al pensar el proyecto autobiográfico, o durante la escritura, tuvo presente algún modelo?

—No. A mí me ha hecho un gran servicio haber leído cada día *The New York Times*, durante los veintitrés años que estuve en Nueva York. He adquirido la forma de escritura americana más concreta que no, al menos yo la recordaba así, la más extensa y literaria española. Como no soy literato, me he limitado a nombrar los hechos, sin divagaciones. Hay un novelista catalán que ha escrito mucho sobre la Guerra Civil que es Artís [Avel.lí Artís Gener, *Tísner*], pero pierde la perspectiva. Yo tengo sus libros de memorias para buscar datos, pero no me sirven de nada, porque todo es fantasía. Él dice que fue director de *L'Esquella de la Torratxa*, y no lo era. O relata que se apoderaron de *L'Esquella* pocas semanas después de empezada la Guerra Civil y en realidad fue un año y algo más. Es decir, como lo tengo ordenado en los diarios, tengo las fechas exactas y puedo contrastar. A muchos memoralistas, la parte de literatos les imposibilita la verdad histórica porque se dejan llevar por la inspiración literaria.

Claro, después de haber leído estas obras, soy un enemigo de la memoria semiliteraria. Estoy de acuerdo en que se puede escribir una novela histórica, pero hay que llamarla novela y no memoria, porque el lector no sabe en qué momento está leyendo historia y en qué momento literatura.

Así que si hay algo que no es correcto en mis memorias es porque realmente me he equivocado o bien porque el lector no comparte mi punto de vista, pero he procurado siempre ser fiel a lo ocurrido.

—Las guerras del siglo XX han marcado su vida. Con la Guerra Civil, en concreto, acaba el primer volumen de sus memorias, Memòries d'un cartellista català (1931-1939) *(1995), y empieza el segundo,* Un exiliat de tercera. A París durant la Segona Guerra Mundial *(1999), aunque sea para decir en la primera página: «la guerra per a mi, s'havia acabat». Sin embargo, quedan el exilio, los campos, la represión y otra guerra.*

—Al contrario de Primo Levi, yo estoy muy contento de haber vivido estos períodos porque me han formado el carácter y mi modo de juzgar las cosas.

—¿Cómo evalúa la Guerra Civil, ahora que la ha vivido y la ha escrito?

—Bueno, ¿desde qué punto de vista? Desde un punto de vista humano, es un crimen; desde uno social, es una estupidez; desde un punto de vista histórico, una gran manifestación de ignorancia y desde uno personal, una gran aventura.

—¿Qué papel le parece que cumple hoy la Guerra Civil en el panorama político y en el imaginario colectivo españoles?

—Actualmente a la Guerra Civil se la entierra. Los políticos de izquierda, en el fin del franquismo, hicieron de ella su bandera. Pero una vez que les sirvió para alcanzar el poder más bien creo que les estorba, no les interesa en absoluto, desde mi punto de vista. Parece que cuando se habla de la Guerra Civil se lleva a la actualidad una antigualla, en cambio, antes de la Guerra Civil, y aun antes de la República, había una monarquía borbónica, todavía más fuera de la modernidad, y no se consideró que eso fuera una razón suficiente para que el rey actual no siguiera la línea monárquica. Es decir, los partidos de izquierda han convertido la República en una anéc-

dota histórica, no en un período de la evolución de la historia del país, sino en una especie de aventura de juventud. A los jóvenes que crecen hoy en España se les explica la República como una travesura histórica y se le quita trascendencia a la guerra.

—La descripción de ciertos momentos traumáticos del pasado común, como los años de la Guerra Civil, han suscitado una enorme cantidad de escritura de recuerdos que no siempre coinciden. No es igual la visión que nos ofrecen de la Guerra Civil Española en sus memorias Dolores Ibárruri, Rafael Alberti, el cardenal Gomá o Serrano Suñer. Usted también toma partido en su recuerdo del pasado, ¿debemos hablar entonces de una historia colectiva parcial o de una historia personal completa?

—Efectivamente, yo tomo partido. Yo no soy historiador, sino que tomo partido por la República y por las personalidades de la República, a pesar de que pueda ser muy crítico, incluso ahora, con la política que hicieron. Sin embargo, no critico de lejos, sino desde el punto de vista de un implicado. Considero, por ejemplo, en los gobernantes de la República una incapacidad tremenda para llevar al país dentro del contexto internacional. Los antifascistas hicimos la guerra contra el fascismo, pero ¿con qué amigos? La riqueza española estaba en manos de los extranjeros. Es decir, no se conocía bien el panorama político.

Soy muy crítico contra todos los políticos, pero eso no quiere decir que yo reniegue de la República. Creo que cuando se produjo la transición, se hubiera tenido que hacer un plebiscito y, si el franquismo había nacido de un golpe de Estado que triunfó gracias a los fascismos italiano y alemán, se tenía que haber vuelto a la República como régimen normal de España y, a partir de aquí, hacer elecciones o lo que fuera. Yo me considero políticamente traicionado por esos que se han llamado demócratas y socialistas. Soy fiel a la Generalitat republicana, a pesar de que pueda considerar que Companys pudo actuar de otro modo, pero siempre dentro de mi lealtad.

Hoy, con la disciplina de voto, el Parlamento es una comedia. Con el franquismo eran una comedia las Cortes y hoy también lo son. Y es que, si hay varios diputados, es para que cada uno manifieste su punto de vista, si no, no tiene sentido. Actualmente, decir que hay democracia en España es burlarse de la gente. Hay más libertad que durante el franquismo, lo aceptamos. Los que estamos de acuerdo con eso, tenemos cierta libertad que no tienen los que lo critican. También durante la dictadura había liber-

tad para proclamar cien mil elogios de Franco, pero lo que no se podía decir era lo contrario.

—En ese sentido, ¿echa de menos la República desde un punto de vista político?

—Sí, porque aunque yo podía estar en desacuerdo con lo que decían muchos diputados, cada diputado tenía su opinión y la gente votaba a un diputado que representaba realmente a un grupo de personas. Actualmente un diputado no representa más que al comité de su partido. El sistema electoral hoy es antidemocrático y las diferencias que pueda haber de fondo con el franquismo, para mí, son nulas.

—¿Le preocupó el hecho de explicar vivencias colectivas, que quizá sus lectores habían compartido, pero que no reconocieran?

—Parto de la idea de que los árboles no dejan ver el bosque. El español que ingresó en las milicias y que estuvo en el frente prácticamente toda la guerra, de ella históricamente no sabe nada, aunque él la haya vivido personalmente. Por ejemplo, mi hermano participó en la batalla del Ebro. En su unidad bombardearon, pero eso no quiere decir que conozca la guerra mejor que yo. Yo estuve en las Brigadas Internacionales, pasé a Estado Mayor. Es decir, yo estaba más lejos del frente, pero creo que estaba más informado de la guerra que mi hermano dentro de la propia guerra. Haber hecho la guerra, en definitiva, no justifica hablar de ella en términos históricos o generales. Se puede explicar la experiencia personal de uno, pero puede hablar históricamente mejor un historiador de hoy que haya estudiado el tema, que no un luchador que la haya vivido. Así, yo he podido constatar que algunos exiliados de poca cultura explican a veces la guerra que han leído o han oído, pero de una manera sistemática confunden lo que han sabido después con lo que habían vivido anteriormente. Ahora, por ejemplo, en este momento, estamos viviendo lo que ocurre a través de la prensa, de la televisión... Dentro de unos años podremos explicarlo pero, en realidad, si no vamos a averiguar lo que hay detrás, no lo podemos conocer exactamente.

De tal forma, yo, que escribo en cierta manera como testimonio, estoy muy en contra de los testimonios de la guerra, porque en general inventan mucho. Dan como conocimiento propio lo que han conocido a través de los amigos, de la prensa. Desde este punto de vista, un testimonio puede hablar

de los hechos concretos, pero no de los generales. Cada uno ha vivido su pequeño mundo y en muchas ocasiones los que luchaban eran los que menos sabían, precisamente porque estaban al pie del cañón. Otro que estaba en su casa y no luchaba quizá sabía más. Estoy bastante en contra de esta especie de moda actual de los historiadores buscando testimonios directos de la época.

—«Las paredes hablan», escribía Agustí Bartra en 1936, refiriéndose a la explosión de carteles, como usted recoge en sus memorias. Es imposible pensar a Carles Fontserè sin hacer referencia a su faceta de cartelista. ¿Cómo vivió esa dedicación? ¿Se sintió líder de masas en los años de estampación de carteles y empapelado sistemático de paredes?

—Estas cosas vienen después. Cuando salí con el ejército y atravesé la frontera no pensaba, ni mucho menos, que sería un reconocido cartelista de la Guerra Civil. Aquello era una cosa que yo había hecho y de la que me sentía orgulloso, pero el reconocimiento ha venido mucho más tarde. Fue a partir de esa exposición de 1977 en Venecia cuando se descubrió esta faceta.

El cartelismo supuso declarar que detrás de lo que se consideraba el *populacho*, había una intelectualidad que pensaba igual. Es decir, no fue solamente una cosa de la FAI, de los comunistas, del proletariado, sino que también había unos artistas con una posición social más alta que estaban con ellos y eso le dio a la revolución del 36 un carácter universal y socialmente más amplio. Los carteles eran un certificado de que otras personas, de otro mundo social, pensaban igual. Pero esta es una reflexión *a posteriori.*

—El primer volumen de sus memorias abarca desde la proclamación de la II República, en abril del 31, hasta su marcha a Francia en 1939. El segundo se inicia ya en Francia, en febrero del 39, y acaba entre 1944 y 1945. Nos quedamos enganchados a su emoción rabiosamente contenida ante la vista de Perpignan: «Cuando antes de llegar levanté la cortinilla de la ventana del vagón-cama y vi pasar las primeras casas con tejados de tejas tostadas de sol y se abrió de par en par el luminoso cielo azul ante mis ojos adormilados, una lagrimita molesta me tocó los cojones» ¿Puede adelantarnos algo del tercer volumen?

—Retomo el tercer volumen en los años en que acaba el segundo, entre el 44 y el 45. Empiezo con la noticia que leo en el periódico del suicidio

de Hitler en Berlín y la reacción de Inglaterra y Estados Unidos y contrasto después, según los archivos históricos, esas informaciones, pues parece que no fue exactamente así. Y, en fin, ahí empieza.

—*¿Está pintando alguna cosa?*

—Básicamente no. Estoy totalmente dedicado a la escritura de las memorias.



Dolores del Rio, Douglas Fairbanks (h) y Marlene Dietrich en Londres (1937)

Con gran amabilidad, el señor Carles Fontserè nos cedió unas páginas inéditas del tercer volumen de las memorias[1], en el que actualmente está trabajando. Pertenecen al tercer capítulo, titulado «Cinema i teatre». La acción se sitúa en el París de la inmediata posguerra y describe el estreno de dos obras de teatro españolas: *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, que es estrenó con decorado y vestuarios de Fontserè, totalmente innovadores y que marcaron las futuras adaptaciones de la obra, y una polémica *Divinas palabras*, de Valle-Inclán, que apenas fue entendida por el público francés, para irritación del memorialista.

«Si con la Liberación la programación de los cines había pasado a ser de procedencia mayoritariamente norteamericana, al teatro en cambio, los acontecimientos políticos y militares no le afectaron. Durante la Ocupación alemana se había mantenido eminentemente francés, con obras de Anouilh, Montherlant, Sartre, Camus, y sus representaciones no fueron interrumpidas por los nuevos ocupantes. La tarde del 25 de diciembre de 1945, en el teatro Studio des Champs Elysées, el telón bajó ahogando lentamente las últimas palabras de Bernarda, dichas con la rabia contenida de una madre ultrajada: «Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio! ¡Silencio he dicho! ¡Silencio!».

Hoy, sesenta y cinco años más tarde, la crítica francesa considera que aquella representación de *La maison de Bernarda* –la primera en Europa–, de Federico García Lorca, dirigida por Maurice Jacquemont, para la cual yo diseñé la escenografía y el vestuario, fue una de las obras mejor montadas e interpretadas de la temporada 1945-1946. La crítica periodística le dedicó extensos y elogiosos comentarios; muchos de ellos referentes a mis decorados: «impresionantes de simplicidad y armonía» escribió Paul Gaillard en *Les Lettres Françaises*, «preparan admirablemente la atmósfera trágica de la obra».

Al público francés de aquellos años, acostumbrado a ver las representaciones de piezas españolas según el tópico «peinetas y castañuelas» de la *Carmen* de Bizet, o los no menos tópicos blasones dorados y terciopelos granates del *Cid* de Corneille, la austeridad conventual de mi escenografía lo sorprendió positivamente al tiempo que marcó una ambientación «España negra» que posteriormente ha sido continuada por todos los que han representado *La Casa de Bernarda Alba*.

El poeta granadino escribió este «drama de las mujeres de España» para la actriz Margarita Xirgu, pero no la pudo ver representada porque unas

[1] *Traducción del original, escrito en catalán.*

semanas más tarde murió asesinado por las autoridades franquistas. Cuando Maurice Jacquemont me dio a leer la obra, ésta describía la decoración del primer acto como una vulgar estancia de solteronas, con cortinas de punta en las ventanas y ramplonas estampas de ninfas y príncipes de leyenda en las paredes. Una escenografía que no consideré idónea para los espectadores franceses. A éstos, le dije a Jacquemont, hay que sumergirlos en la atmósfera austera de la España despiadada desde que se levanta el telón, de otro modo, el diálogo autoritario de Bernarda sonará falso. De acuerdo con este esquema, concebía la escenografía con una gran sobriedad, igual que los trajes de las actrices: siluetas negras moviéndose delante de unas paredes desnudas y totalmente blancas. La misma austeridad la apliqué a su apariencia. Así, cuando en uno de los últimos ensayos observé que llevaban joyas y anillos en los dedos, se las hice quitar. La severidad debía ser absoluta.

Dada la reducida dimensión del escenario del Studio, simplifiqué los tres decorados que requería la obra –entrada, cuarto de oscura y patio– a base de cuatro bastidores móviles, dos de ellos con una pequeña ventana en medio. En la entrada-sala del primer acto, mantenida con una cierta penumbra, unos rayos de sol acaparadores se filtraban por entre unas cortinas de tela blanca que cubrían las dos ventanillas. En la sala de costura del segundo acto, los dos bastidores con la ventanilla se plantaron en ángulo agudo, para dar una sensación opresiva de enclaustramiento, y las ventanillas, sin cortinas, mostraban la solidez de los muros. Una virgen vestida, colocada a media altura en el vértice de la habitación, presidía el grupo de costureras. En el tercer acto –el patio interior– los dos bastidores con las ventanillas volvieron a colocarse uno frente al otro, como en el primer acto, pero unidos al fondo con un tercer bastidor más bajo que hacía de tapia del patio y dejaba ver un cielo de noche estrellada. Una reja de hierro en cada ventanilla daba sensación de exterior a la escena, inundada por la claridad de la luna y el murmullo apagado de las voces reforzaba la tensión dramática del momento.

Esta excepcional representación de la obra de García Lorca, concebida por Jacquemont, fue para mí una lección magistral de arte teatral. Independientemente del movimiento escénico, la preocupación principal de Jacquemont era mantener el ritmo poético y la modulación de las voces a fin de sostener la emoción del espectador durante todo el espectáculo; se escondía detrás de los bastidores, con los ojos cerrados, para escuchar la cadencia del diálogo. Los silencios tenían que contener tanta o más intensidad dramática que el diálogo. Un silencio muerto lo hacía saltar de la silla. Entonces hacía repetir el diálogo hasta encontrar el punto preciso de

inflexión. Dispuesto a jugársela, suprimió algunos personajes femeninos y los entreactos. Los cambios de decorados se hacían a oscuras, sin bajar el telón. Estos sacrificios fueron ampliamente recompensados; la obra fue un éxito rotundo, de público y de crítica (...)

Un dato curioso para el lector de hoy, pero penoso para los que vivíamos en París aquellos años difíciles, es que el mismo día del estreno de la obra de García Lorca en el Studio, se restableció la carta de racionamiento del pan, que se había suprimido el mes anterior. Los más pobres las pasaron negras. «Han reencontrado la libertad», se dirá, «pero no el pan».

Ni el pan ni la facultad de saber comportarse con libertad son concedidos a todo el mundo. Al mes siguiente del estreno de la *Bernarda* en el Studio, y en otro teatro de vanguardia, tuve una prueba. Con Josette fui a ver *Divines paroles* de Valle-Inclán, al Théâtre des Mathurins, bajo la dirección del gran director Marcel Herrand. No hay duda de que el esperpento del inclasificable escritor de la generación del 98, la tragicomedia de aldea por la que deambulan mendigos y brujas en una atmósfera de superstición y crueldad, es más difícil de entender para el público francés que el histerismo dramático de la Bernarda de Lorca. Así pues, que la crueldad de ciertas escenas de un rito cristiano-pagano provocasen un cierto rumor entre el público confortablemente acomodado en la platea no tenía nada de extraño, pero a medida que éste fue subiendo de tono, me di cuenta de que un cierto número de jóvenes diseminados en la sala eran los que con murmullos y risitas estimulaban el bullicio con la clara intención de sabotear la obra y hacerla fracasar. De un arranque me levanté de la butaca y fui al pie del escenario, y levantando el brazo y la voz tanto como puede, les dije a los actores que pararan la obra; que no valía la pena actuar para un público de imbéciles. Y girándome de cara a éste, les dije: *Oui! Pour un public d'imbéciles... !* Y con la dignidad de un torero que da la vuelta al ruedo, volví a mi lugar. Mientras caminaba pausadamente, por si alguien quería follón, oí que algunos comentaban en voz baja: *C'est un espagnol...* Después de una interrupción de sorpresa y un cierto desconcierto, la obra continuó en medio de un silencio sepulcral. Josette se quería fundir en la butaca».

PUNTOS DE VISTA



En el rodaje de *El Ángel Azul* (1930)

Dios, una cuestión personal

Blas Matamoro

En 1966 publicó Peter Brown su biografía de San Agustín, dada a conocer en castellano, en su tiempo, por la Revista de Occidente. En 1999, a la luz de una nueva documentación, le añadió un cumplido epílogo donde matiza algunos aspectos de su anterior texto[1]. En general, sigue siendo la admirable y moderna contribución a la relectura agustiniana, donde se sintetizan el examen de sus doctrinas, la historia del final del imperio romano, la conformación de la Iglesia europea y la narración de una historia personal que, como toda biografía bien resuelta, tiene un armazón novelesco. Esto último es inevitable cuando se trata del obispo de Hipona, porque Agustín es, tal vez, el primer ejemplo de psicología moderna, anterior a la persona lírica de Dante, Petrarca y Jorge Manrique, y a los moralistas del barroco, que diseñan la antropología de la cual todavía seguimos viviendo.

En efecto, Agustín tiene psicología porque su visión del ser humano, a partir de él mismo, es la de un ser incompleto, carente, imperfecto, creado por un Dios que Él sí, es perfecto, completo y pleno. En la falta está el perfil que permite actuar a la psicología. Desde luego, Dios, que todo lo tiene, carece de psicología y ha intentado llenar esta paradójica ausencia creando al hombre. Tampoco tiene historia y por eso creó el tiempo. De hecho, recogiendo el envite, Agustín escribe el primer intento de Historia Universal, *La Ciudad de Dios*.

Pero hay otro hallazgo agustino que lo hace, si se quiere, más moderno aún: la identidad como articulada y plural, la dispersión del ente humano (más que el ser, menos que el ser) entre el yo, el alma y el corazón: el nombre reconocido por la sociedad, el espacio interior y la víscera que siente y recuerda.

Brown insiste en la antropología agustiniana de la imperfección como uno de los temas conductores del pensamiento abordado. De ella parte su concepción del cristianismo como una religión que media entre Dios y el hombre, entre el Creador perfecto y la criatura imperfecta, que carecen de un correlato directo, como ocurre entre lo infinito y lo finito. Cuando Agus-

[1] *Peter Brown,* Agustín de Hipona, *traducción de Santiago Tovar, María Rosa Tovar y John Oldfield, Acento, Madrid, 2001, 654 páginas.*

tín pide que le den un cristiano, está pidiendo que le den un ser carente: anheloso, enamorado, hambriento, abandonado, sediento. Sus cristianos (los cristianos) no son una minoría de elegidos o iluminados –como pensaban la mayor parte de ellos– sino toda la humanidad: el cristianismo es la religión natural de toda la especie humana, incluidos los que no recibieron la Revelación. La noción agustiniana de tal especie, adjetiva Brown, es romántica: el hombre es un animal que anhela una plenitud de existencia que la propia existencia le deniega, un vagabundo que busca una patria siempre lejana y, a la vez, llevada en la intimidad de sí mismo, de un lado a otro. Es un peregrino, un extranjero que se sabe de otro mundo y lo vive con nostalgia utópica, convirtiendo su tierra de origen en anhelo: la Ciudad de Dios.

En ese enclave de exilio e incompletud, Agustín disputa con Pelagio y los suyos, que defienden una antropología «clásica» de perfección. Si el hombre dispone de un ejemplo de plenitud dado por Dios a través de la Encarnación, tiene lo perfecto de sí mismo al alcance de la mano. Agustín, por el contrario, propende a reunir una Iglesia de los Imperfectos, cada cual con su imperfección, una Iglesia plural que prevé la institución de la tolerancia, frente a las pretensiones perfeccionistas que siempre desaguan en un modelo totalitario de vida buena donde lo incompleto y lo malo son quirúrgicamente eliminados.

Los ángeles se caracterizan por su total e inhumana uniformidad de opiniones. Los demonios son sutiles ángeles caídos, superiores a los hombres, o sea desiguales a ellos, a nosotros. Esperan el Juicio Final animando la historia humana, la historia de esos seres humanos que no son más que humanos. Los hombres anhelan la verdad, que necesariamente uniformiza, pero no la consiguen, y soportan la historia, la demoníaca historia, que acaso termine en un acto de caridad universal por medio del cual el Creador perdone a los malos (incluidos los peores y el Pésimo) y se perdone por haberlos creado. Pero, por ello, los hombres no son ángeles ni demonios y, estrictamente, no son, sino que intentan ser. De ahí, el recomienzo conceptual: la imperfección que nos define al indefinirnos.

Por este camino de imperfección se llega al núcleo de la inquietud agustiniana: el mal. Agustín fue maniqueo en su juventud, luego disputó duramente con los maniqueos, tan duramente que cabe pensar que estaba disputando consigo mismo. Recibió acusaciones de serlo durante toda la vida y Mircea Eliade, entre otros, opina que nunca dejó resuelta su querella y siempre rondó sus convicciones juveniles.

Creo que importa menos el asunto estrictamente teológico del maniqueísmo (el mal como un aspecto de la creación y, en consecuencia, del

creador: Dios como inventor del mal) que el sesgo existencial que Agustín da al problema, trágico en su fondo, porque el bien y el mal no son conciliables.

Agustín intenta una ética que considere al mal en sí mismo, fuera de los castigos que suscita la acción maligna. La norma es: temer al mal y no a sus sanciones. En la memoria, o sea en el corazón, la mala conducta va trazando una historia y esbozando una identidad. Frente a ella, que es necesaria como todo lo ocurrido, el hombre ejerce su libertad, no sólo porque puede elegir entre lo malo y lo bueno, sino porque instituye la responsabilidad que sus elecciones generan, más allá de que no pueda explicar por qué existe el mal. Por eso, agustinianamente, el hombre es libre, diríamos que al margen de la Gracia, decisión eterna de Dios, cuya inteligencia nos resulta inaccesible.

No faltan seniles momentos de fatalismo que aceptan una lectura nihilista de Agustín, también inserta en la recuperación existencial de su obra. Instantes en que el escritor piensa: si todo está ya decidido desde siempre y para siempre en la mente de Dios, nada hay que hacer de bueno o de malo. A ello responde el anheloso autor de *Las confesiones* (uno de los primeros libros modernos y de los más modernos de hoy) con sus intentos de conmover a la Gracia, de seducir al Creador, de estimular su caridad, el amor que el Perfecto tiene por su imperfecta criatura.

A la vuelta de los siglos, alguien tan poco agustiniano, en apariencia, como Hegel, dará su respuesta diferida: la Creación tiene un aspecto trágico, la necesidad de Dios. En efecto, Él, que es perfecto, eterno y supremamente bueno, necesita de todo aquello que su propia naturaleza le niega: la imperfección, el no ser, lo temporal y mortal, lo maligno. Estas carencias exigen la Creación porque Dios es increado. Y en eso estamos, Agustín, Hegel y otros tantos, buscando esos perfiles incompletos de Dios que puedan convertirlo en lo que, por esencia, no es: un sujeto. Un Alguien a quien interpelar, al menos en la plegaria, sin eludir las invectivas de Job, en ese esbozo de conversación imposible y necesaria que Agustín despliega en su autobiografía. Hablar, si no con Dios, al menos a Dios, al Gran Mudo, al Elocuente Silencioso, al Suscitador del Lenguaje que se ha privado de él.

Hacer de Dios una cuestión personal, ésa que menta el latiguillo: «¡Dios mío!» o la solemne invocación litúrgica: «Desde lo profundo te llamo».

Poco y nada sabemos de Dios, que es un dios desconocido. Pablo leía sus enigmas en los espejos. Agustín le halla una morada interior, en el fondo de nuestra inmanencia sin fondo, espacio inalcanzable. Es vano buscarlo en la Creación como algo externo: está en el corazón, por llamar de alguna manera a eso que se nos escapa y nos transforma en infinitos perseguido-

res. Está en el pascaliano *coeur* al que se dirige el sentimiento. Agustín, en efecto, siente que es querido por el Creador, que es objeto de su caridad y su Gracia. Es el Suyo un amor misterioso y si le vale una figura analógica, más cercano a una madre que alimenta a un lactante que al tópico padre de los monoteísmos patriarcalistas. Desde luego, en la vida de Agustín importó la madre mucho más que el padre, pero no quiero confiscar el tema al psicoanálisis.

Sin embargo, en sus cercanías se encuentra otro inciso importante de la modernidad de Agustín: su interés por el carácter sexuado del ser humano. En su esquema de vida, la división y el cruce de los sexos es decisiva: le importan su madre y los hombres por encima del padre y las mujeres. Lo sublime y lo pedestre, cristianismo y paganismo. El cruce da resultados curiosos, ajenos al lugar común: el principio activo de la Creación no es masculino sino femenino. Adán es pasivo y contemplativo y por eso le compete el conocimiento. La acción aparece con Eva. Acaso por ello, Dios puso junto a Adán a Eva y no a otro hombre, siendo que como compañía era preferible. Como remedio a su soledad, desde luego, pero como activación dialéctica de la historia, no. Sin Eva no hay Caída pero tampoco hay tiempo, devenir ni, en sentido estricto, posibilidad de elección moral. Con lo que volvemos al filoso tema de la imperfección divina y, al dar a la mujer el rol protagónico en la escena del árbol prohibido, cabe repensar a Dios como femenino (materno, por mejor decir, o sea no como Dios Padre) en este aspecto productivo de lo inacabado que llamamos, precisamente, Creación.

Todo lo sensorial, que es materia en el tiempo y, en consecuencia, muerte, es necesario para ir más allá. Agustín no desprecia por mala esta experiencia de lo perecible. Cito sus palabras: «Cualquiera que piense que en esta vida mortal un hombre puede dispersar las nieblas de las imaginaciones corporales y carnales para poseer la luz despejada de la verdad inmutable, y para penetrarla con la firme constancia de un espíritu completamente fuera de los modos comunes de vida, no entiende ni qué busca, ni quién es el que lo busca» (*De cons. evang.* IV, 10, 20). Es decir: es imprescindible el más acá para imaginar el más allá.

En especial es relevante la actitud de Agustín ante la vida sexual, tan privilegiada por las fobias judaicas y paulinas. El de Hipona consideraba trivial el pecado sexual frente a la gravedad de los desmanes vandálicos, por ejemplo. No es bueno reprimir el impulso sexual porque se convierte en avaricia, que es un pecado más grave. Lo mismo en el matrimonio: los cónyuges deben mantener contactos sexuales porque la reticencia es un signo de desprecio y desamor.

En este y en otros aspectos de su pensamiento, Agustín se muestra como un heredero de la cultura clásica, que intenta repensarla desde los Evangelios. Es un cultor de las *bonae litterae* recibidas y no las desprecia ni las teme por su compromiso con la paganía. Su visión del mundo como imperfección y devenir es platónica porque ha conciliado a Cristo con Platón a través de Plotino: la belleza del bien como atributo de la unidad. Su Dios, si se admite que sea algo (definir es retacear pero no tenemos otro recurso) es «la inmanencia de la infinitud en lo finito», otra premonición romántica, si se quiere, por obedecer a la adjetivación de Brown. Más aún: cuando invoca la belleza no lo hace en términos clásicos (la simetría centrada que describirá Tomás de Aquino, por ejemplo) sino como alusión a un más allá donde todo es inmutable y eterno, desde la mutabilidad del devenir y la incertidumbre del tiempo. Una belleza anhelosa, nunca colmada en sus aspiraciones, para la cual la razón es un canto. Agustín es uno de los primeros pensadores que repara en la importancia de la música y que trabaja en el espacio que, siglos más tarde, se convertirá en disciplina autónoma, la estética. Para él pensar era, ante todo, persuadir, hacer retórica, si la palabra no estuviera deslucida por su mal uso periodístico. Pensar era (es) un arte. El arte de buscar, no la técnica o la ciencia de encontrar.

A causa de todo lo anterior, Agustín fue desdeñado por algunos como un filósofo aficionado, una suerte de seductor maestro ciruela de la filosofía profesional. La consideración es inoportuna porque a Agustín no le interesaba la filosofía sino la sabiduría. La de todos los hombres, en tanto creados por un mismo Dios y con rasgos comunes de familia. Las buenas letras clásicas incluían a Pablo y Ambrosio, pero también la Biblia leída en clave alegórica y los números de los pitagóricos. Su método, si lo tiene, consiste en ocultar los significados de las palabras, tratarlas como símbolos, y hacer con este ejercicio una suerte de culto de lo oculto. Todo saber mediado por los signos es, para él, indirecto, incluida la letra revelada. Por eso el saber se mueve como el tiempo, entre signos oblicuos que promueven la aparición de otros signos igualmente oblicuos. Lo dice mejor él mismo: «Yo, que predico y escribo libros, escribo de un modo totalmente diferente a como fue escrito el canon de las Escrituras. Escribo progresando; aprendo algo nuevo cada día; dicto mientras voy escrutando; hablo mientras llamo a la puerta para entender...» (*Sermones*, D 10, 13).

Hasta es decisivo recordar, como lo subraya Brown, que Agustín sabía el urbano latín de los conquistadores romanos y apenas si tenía una vaga imagen de las lenguas antiguas a través del púnico que hablaban los campesinos de lo que hoy llamamos Magreb, ya que ignoraba el hebreo y casi todo del griego. Pero estos sabios que no llegan a filósofos, interesados por la

música y flojos en filología han sido, a veces, maestros, que es decir bastante más que profesores. Agustín señala un destino a Montaigne, a Maquiavelo, a Pascal, a Nietzsche. Y no es poco decir.

Borges insiste en que a todos los hombres nos toca vivir malos tiempos. Los de Agustín fueron los de la decadencia imperial romana, un vasto aparato despiezado por la guerra continua. África, en manos de los lugareños, se deshizo. La Iglesia se fue expandiendo y Agustín la ve como universal. Si Pablo la difundió entre comunidades mediterráneas de judíos y en los primeros siglos, el cristianismo fue una religión sobre todo norteafricana, luego, al resolver el pleito entre Milán y Roma a favor de ésta, se aposentó como nueva Ecumene imaginaria de eso que hoy llamamos Occidente.

Personalmente, Agustín se pensó como un africano, un provinciano visitante de la capital donde adquirió sabiduría en los teatros, los burdeles y las estudiantinas que lo llevaron hasta Ambrosio y su persuasión bautismal. Romanizado, volvió a su tierra, a ese mundo concluso y pobre, con ínfulas de autosuficiencia. Percibió su tiempo como la sexta y última etapa de la historia: un final. Por todos estos vaivenes nos puede resultar fuertemente contemporáneo.

A veces lo imagino en la Ciudad de Dios, pero se me hace difícil que allí sea un funcionario. Creo, más bien, que sigue persiguiendo al Gran Fugitivo y que la persecución le sigue dando goce y angustia. Por las noches, en los caminos de ronda, siempre hay alguien que tiembla de frío o llora de hambre. Él lleva unas mantas y unos panes, por si acaso.

La poesía de Emilio Adolfo Westphalen

José Antonio Llera

El poeta saca de la humillación del no-ser
a lo que en él gime;
saca de la nada a la nada misma,
a la que da nombre y rostro.

MARÍA ZAMBRANO

La poesía se hace sólo cuando ella quiere. Emilio Adolfo Westphalen dejó de escribir poesía durante un lapso largo, durante más de seis lustros. Con veintidós años publica en Lima *Las ínsulas extrañas* (1933) y *Abolición de la muerte* (1935), considerados por los historiadores de la literatura hispanoamericana como títulos emblemáticos del surrealismo peruano. Ambos libros participan del entusiasmo y las perplejidades de la vanguardia, y contribuyen a acrecentar el índice de resonancia de sus libros posteriores. El viaje interior de Westphalen puede sintetizarse como la transición que va de la turbulencia y el lenguaje vegetal, a la levedad y la pureza del aire, donde ya la palabra no excede su forma, sino que vuelve a su origen y se reconcilia con el silencio.

Las ínsulas extrañas aparece en una edición reducida de ciento cincuenta ejemplares para suscriptores. Son poemas caudalosos, de ritmos cambiantes, que alternan los versos cortos con los versículos y perfilan una poesía reacia a cualquier atisbo de progresión narrativa, de una aparente dispersión, pero que ajusta ese imaginario magmático a la reflexión sobre el tiempo y el erotismo. El sujeto lírico pugna por recobrar el amor o por no perder el lazo de su memoria, lucha por no rendirse al olvido; esta dialéctica se manifiesta a través de la paradoja ya en el primer poema, titulado «Andando el tiempo»: «Es el tiempo y no tiene tiempo» (21)[1]. El movimiento dual, de afirmación y negación, introduce lo femenino como esencia imantadora al final del poema: «Me doy a tu más leve giro». El

[1] *En adelante, citamos con el número de página entre paréntesis por la edición que reúne la poesía de Westphalen hasta final de los años ochenta,* Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988, *presentación de José Ángel Valente, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Tres, 256), 1991.*

cuerpo de la amada se invoca a través de símbolos cósmicos tradicionales, que inhalan el sentimiento: el agua («las olas dicen amor»), el árbol, el fuego, el viento, el sol, la sangre, el ave. Son símbolos que giran sobre sí mismos, atrayendo una significación u otra: el agua ahoga y regenera, el fuego destruye y purifica. El amor nace en la mirada según el tópico proveniente de la tradición platónica, pero también la muerte observa *con los ojos de los vivos*. La tensión se organiza entre poemas que afirman la posibilidad de la memoria, es decir del amor, y aquellos en que vencen la sombra y el olvido. Entre éstos últimos se encuentran «Hojas secas para tapar», «Una cabeza humana viene...» y «No es válida esta sombra», que ocupan un lugar central en la estructura del libro para subrayar el conflicto y están dominados por la noche y el silencio, que se imponen a los elementos diurnos conductores del recuerdo: «Nada alcanzas y una sombra llama a otra / uno masca nada suena / masca sombra con sombra da golpes» (37). Atravesado ese desierto, las dos últimas composiciones que cierran el poemario cantan las *ínsulas extrañas*, intertexto sanjuanista[2] que expresa el lugar de la fantasía y de la plenitud. En «Llueve por tanto» la lluvia se siente como fecundación; la sombra acompaña la risa de la amada, se hace en su cuerpo transparente, ingrávida y cognoscible. Por vez primera, la inmediatez del amor triunfa sobre el poder devastador del tiempo:

Porque es ahora
Una sonrisa para decirlo otra vez
Ahora traído por las nubes
Ahora traído por los gorjeos
Ahora a lomo de las auras
Ahora cabrilleando en las polvaredas
Ahora con olor de desierto
Ahora con latido de floresta
Ahora en tictaques de relojes que no dicen sino
Ahora (40).

El último poema, «No te has fijado», se vuelca en la misma emoción. Tras la agónica recuperación del pretérito, el sentimiento del tú amoroso

[2] *La estrofa 14 del* Cántico Espiritual, *al que pertenece la cita, dice: «Mi Amado las montañas, / los valles solitarios nemorosos, / las ínsulas extrañas, / los ríos sonorosos, / el silvo de los ayres amorosos» (en* Poesía, *ed. de D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1990, p. 252). La lectura que hace Westphalen de algunos símbolos de San Juan de la Cruz se halla ligada a un erotismo explícitamente carnal. El propio autor ha querido poner en cuarentena el apelativo de* mística *que algunos han querido adjudicar a su obra: «[...] no veo que mi veneración establezca relación alguna de cercanía o parentesco espiritual con él [San Juan de la Cruz] –ni que en los poemas por mí publicados haya el menor asomo de misticismo» (*La Poesía los poemas los poetas, *México, Universidad Iberoamericana-Artes de México, p. 98).*

invade el presente afirmando en él su completa existencia: «Niña estás contenta» (44), dice el último verso. Esta llamada a la exultación se va a prolongar en el segundo libro de Westphalen, significativamente titulado *Abolición de la muerte* (1935)[3]. La memoria hace posible la revivificación –«Tu recuerdo está tan presente que es tu presencia» (54)– y la risa, la luz y la música anidan en el mundo. El tú amoroso es ahora el centro del discurso poemático: su cuerpo no tiene límites y se funde con la inmensidad de la Naturaleza. Bajo el signo generador del agua, la amada-diosa eleva el cosmos con sus manos. Westphalen conoce bien la herencia pitagórica que se imprime en algunos poetas barrocos, y puede verse un eco del Fray Luis de la oda «A Francisco de Salinas» cuando escribe *la música rebosante de los cielos*. Se observan también huellas petrarquistas, filtradas probablemente a través de la forma culterana gongorina[4], por más que se transforme el *topos* o el motivo con poderosas imágenes irracionales y se oriente al lector hacia el surrealismo con la cita de André Breton que abre el libro. Porque si bien es cierto que Westphalen se inspira en *amour fou* en cuanto potencia regeneradora del mundo, pertenecen a la tradición petrarquista ciertos vehículos metafóricos –piedras preciosas y flores– para describir la belleza sublime del cuerpo femenino: *perlas, brillantes, cristal, mármol, oro, diamante, lirio*. Igualmente gongorina resulta la animalización taurina de la luna en un contexto mitológico propio de égloga: «Varios faunos acarreaban los arroyos / En los cuernos de la luna una flauta tocaba» (51). Juntas, se tejen en la malla imágenes de corte expresionista o surrealista, de gran plasticidad: «Y algo como cabezas rodando por las escaleras» (50). Naturalmente, Westphalen también piensa en el Eguren de «La belleza»: «Como atrayente de amor, con sus líneas gráciles y sus colores activos, la belleza sería principio de vida, y lo que se apartara de ella, negación y muerte [...]. El principio de la belleza es de simpatía, mora a la vez en el objeto y el sujeto sensible; dos movimientos integrales y un solo amor»[5].

Como en el libro anterior, vuelven los gerundios y los participios, que contribuyen a crear un clima de intemporalidad. Pese a que el núcleo de la imaginación del poeta se mantiene constante, sin embargo, sí se perciben

[3] *Se trata de una autoedición de 150 ejemplares, e incluye un dibujo original de su amigo el poeta peruano César Moro.*

[4] *En la célebre conferencia «Poetas en la Lima de los años treinta», Westphalen se refiere, junto con las lecturas de Baudelaire, Rimbaud, Pound o Joyce, a «la frecuentación continua de San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Góngora, quien por entonces había sido reivindicado» (incluido en* Otra imagen deleznable, *México, FCE, p. 116). Westphalen alude seguramente a la recuperación del poeta cordobés por parte de la vanguardia, que comenzó a leerlo como un creador contemporáneo.*

[5] Obras completas, *ed. De R. Silva-Santiesteban, Lima, Mosca Azul Editores, 1974, pp. 244-245.*

algunos cambios en los módulos expresivos. Los poemas alcanzan un número similar de versos, pero éstos se recargan con la amplificación de las series enumerativas; hay en ellos una mayor dilatación semántica y un léxico más rico y atento a sus valores musicales, como prueba el sustantivo con que se metaforiza a la amada en el primer poema: «sirgadora de las nubes». El sujeto lírico, como en «Un árbol se eleva hasta...» de *Las ínsulas extrañas*, elige el símbolo del árbol como representación de la verticalidad que une la tierra y el cielo; para la amada se elige también un elemento mediador entre la inmanencia y la trascendencia, el pájaro. El árbol se personifica al ponerse en movimiento en ansiosa y enamorada búsqueda del ave, que recibe una nueva atribución: «corza frágil». Parece pues clara la alusión a la estrofa 13 del *Cántico espiritual*: «¡Apártalos, Amado, / que voy de buelo! / Vuélvete, paloma, / que el ciervo vulnerado / por el otero asoma / al ayre de tu buelo, y fresco toma». La analogía traza correspondencias entre lo terrenal y lo celeste, entre el presente y el pasado, instaurando la unidad del mundo como causa de la belleza: «Allí sol y luna se daban la mano / para no ser menos y estar conformes» (55). Esta unidad del cosmos preludia la de los amantes.

¿Puede decirse que Westphalen es un poeta surrealista? Sólo en sentido lato. Aunque algunos críticos le aplican este rótulo[6], creo que en estos dos primeros libros se dan argumentos suficientes como para caracterizar la poesía de Westphalen como irracionalista[7] y no como surrealista *stricto sensu*. Un irracionalismo, por cierto, cercano al Vicente Aleixandre de *La destrucción o el amor*, que se publica el mismo año que el libro de Westphalen y que bebe de un sustrato común. Abundan la diseminación de imágenes, variaciones (musicales) sobre los mismos elementos, paronomasias que apuntan al lenguaje como un todo en perpetua comunicación analógica (alma/rama, cegar/cejar), geminaciones muy rítmicas para acentuar el clímax («agua, agua, agua, agua»), anacolutos, aliteraciones, paradojas... Y, sin embargo, no puede hablarse de escritura automática, puesto que las asociaciones, sobre todo en *Abolición de la muerte*, no se vierten en un

[6] *Véanse los trabajos de Higgins y Paoli en el monográfico que le dedica al poeta la revista* Creación & Crítica, *20, agosto, 1977. Otros como Américo Ferrari niegan que el término pueda aplicarse con propiedad, ya que falta el automatismo; con esta opinión coincide C. Fernández Cozman,* Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen, *Perú, Naylamp, 1990, pp. 47 y ss. Octavio Paz habla de hibridación entre el surrealismo y la mística (*In / mediaciones, *Barcelona, Seix Barral, 1979, p. 166).*

[7] *Suscribo la idea de José Miguel Oviedo,* Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Posmodernismo, vanguardia, regionalismo, *Madrid, Alianza, 2001, p. 422: «¿Poesía surrealista? Tal vez no, pero sí algo muy próximo en la medida en que abre las compuertas de nuestra conciencia y la llena con el flujo irracional».*

completo alogicismo. Naturalmente, las imágenes no se fundamentan en los principios clásicos de semejanza ni señalan un referente concreto y aislable por la conciencia del lector; pero se detecta una estructura compositiva global del poemario y específica en cada uno de los poemas, una estructura que coordina la fluidez promovida por la ausencia de puntuación. Las anáforas y las gradaciones constituyen elementos enfáticos que cohesionan el armazón del texto, creando emparejamientos y reenvíos propios del lenguaje poético. Véase, por ejemplo, el principio de «Andando el tiempo»: «Andando el tiempo / [...] / Andando el tiempo / [...] / Andando el tiempo / [...] / Corriendo el tiempo / [...] / Cojeando el tiempo / [...] Apresurando / [...] / Por aquí a la aventura silencio cerrado / Por allá a la descompuesta inmóvil móvil / [...] / Por acá con boca falsa y palabras de otra hora» (21).

Asimismo, la disposición de los poemas de *Abolición de la muerte* sigue una secuencia muy determinada, la del *iter amoris*. Los cinco primeros poemas se presentan como un pórtico de loas a la amada[8], que se asimila a lo prístino y a lo elemental; «Viniste a posarte...» describe el momento exacto del enamoramiento; «Te he seguido» y «He dejado descansar» son composiciones de búsqueda de la amada ausente, que culminan en «Por la pradera diminuta», cristalización del triángulo sujeto lírico-Naturaleza-amada: «Dejando correr la sangre como un río bueno / porque es la misma la que yo recibo y tú llevas» (65).

Westphalen conoce a César Moro en 1934, cuando éste regresa de Europa, donde había mantenido un fructífero contacto con la vanguardia surrealista. Según el testimonio de Westphalen, había dado por concluido *Abolición de la muerte*, y sólo cambia «dos o tres palabras del texto»[9] por sugerencia de Moro. Sin embargo, el influjo de éste será decisivo en la orientación de parte de su posterior producción poética. Tanto es así que puede hablarse con toda propiedad de una escritura surrealista a partir de 1935, en poemas como «César Moro» o «La leche vinagre...»[10], publicados en revistas y recogidos en *Otra imagen deleznable* (1980) bajo el título de *Belleza de una espada clavada en la lengua*. La fulguración de las imágenes se radicaliza, pierden toda motivación más allá del goce sugestivo que

[8] *La edición de Alianza no sigue exactamente a la del FCE, ya que suprime la portadilla que en la edición mexicana divide el libro en dos partes de cinco y cuatro poemas respectivamente.*

[9] *«Poetas en la Lima de los años treinta»,* op. cit., *p. 117.*

[10] *Publicado en diciembre de 1939 en la revista* El uso de la palabra, *éste es el poema que marca el abandono de la escritura de Westphalen.* Vid. *Iván Ruiz Ayala, introducción a* Falsos rituales y otras patrañas. Poemas en prosa, *Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999, pp. 9-27.*

provoca en el lector («la noche de los relámpagos» según la frase de Breton en su Primer Manifiesto). Se observa la fijación surreal en órganos anatómicos como las manos y los ojos, así como cierta atracción por la estética macabra en la línea de Lautréamont: «Cadáveres rosados o negros o verdes de niños a los ocho extremos / cadáveres pintados según las cebras o los leopardos / y que al hacer se abren tan hermosamente como una caja de basura» (73-74). De los años treinta data también la composición de una serie de poemas que no sale a la luz hasta 1989: *Cuál es la risa*[11]. Se trata de una mixtura no muy lograda entre la imaginería surrealista y contenidos ideológico-doctrinales, compuesta por seis poemas amorosos, un microrrelato onírico y dos manifiestos. El primero de ellos, «El sueño», se sitúa claramente en la órbita del surrealismo marxista: «El sueño no es un refugio sino un arma [...]. La libertad del hombre, es decir, el sueño acuñado por la realidad, la poesía hablando por la boca de todos y realizándose, concreta y palpable, en los actos de todos». El segundo, el más largo y provocador, está claramente influido por los planteamientos del psicoanálisis, reivindicados asimismo por la vanguardia.

Después de más de treinta años de silencio, Westphalen reemprende la escritura en los años setenta con algunos poemas sueltos que sin llegar a conformar libro –se incluyen en *Belleza...*– anticipan sus preocupaciones posteriores. En poemas como «Riqueza» y «Epílogo» se hace patente una extrema voluntad de desnudamiento formal, al tiempo que abunda en temas como la memoria o el ansia de trascender las barreras de la temporalidad. Pero es el bellísimo «Poema inútil» el que concentra lo fundamental de la etapa silenciaria al poetizar la crisis del lenguaje propia de la modernidad:

> Empeño manco este esforzarse en juntar palabras
> Que no se parecen ni a la cascada ni al remanso,
> Que menos transmiten el ajetreo del vivir.
>
> Tal vez consiguen una máscara informe,
> Sonriente complacida a todo hálito de dolor,
> Inerte al desgarramiento de la pasión.
> [...]

[11] *Son 250 ejemplares sin paginación editados por el sello catalán Auqui, con un prólogo de André Coyné. No se incluye en* Bajo zarpas... *La huella de Moro es manifiesta, como confesará el propio Westphalen: «Bajo la influencia de César Moro se intensificó mi interés en el arte, el psicoanálisis, el marxismo y la antropología» («Poetas en la Lima de los años treinta»,* op. cit., *p. 118).*

Qué será el poema sino un espejo de feria,
Un espejismo lunar, una cáscara desmenuzable,
La torre falsa más triste y más despreciable (90).

Westphalen niega la metáfora rubeniana que ve a los poetas como «torres de Dios». Lo vital y lo sígnico son universos escindidos; el signo es impermeable a la cosa y, a diferencia del lenguaje edénico, no entrega en su nombrar al objeto significado, sino tan sólo una huella arbitraria. Se acepta el destino de Orfeo, que cuando se vuelve para atrapar la visión –su Eurídice– ésta se ha esfumado como la sombra de un relámpago[12]. El dilema que estremece al poeta consiste en cómo dar lo que no es dable como voz y sin embargo no puede dejar de darse. Poesía como remordimiento. Quizá ningún autor como Hofmannsthal ha descrito ese momento: «Todo se descomponía en partes, y cada parte en otras partes, y nada se dejaba ya abarcar con un concepto. Las palabras, una a una, flotaban hacia mí; corrían como ojos, fijos en mí, que yo, a mi vez, debía mirar con atención: eran remolinos, que dan vértigo al mirar, giran irresistiblemente, van a parar al vacío»[13]. Son múltiples las variaciones de este motivo en la poesía de Westphalen. El poema es «sombra de artificio o de revelación ninguna» (133); «Pulposa aunque insulsa simulación de sortilegios» (229), donde el fonema /s/ connota el silencio. He aquí lo esencial: se ha descubierto la ironía de ascendencia romántica[14]. La representación de lo infinito mediante la finitud del lenguaje es siempre decepcionante, pero en cuanto se tematiza a través del metadiscurso se toma conciencia plena de esa impotencia.

Arriba bajo el cielo (1982)[15] es la publicación que inaugura el segundo periodo poético de Westphalen. Se trata de una *plaquette* de seis poemas breves, al que sigue el mismo año *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre*[16], que marca la definitiva elección del poema en prosa como matriz formal. Tanto en «Hojas secas» como en «Fin de pieza» asoma la ironía para negar cualquier principio de trascendencia. En cierto modo, se establece un diálogo con su etapa anterior: el poeta descubre que no cabe abolición de la muerte porque ésta es consustancial a la vida: «Esfuerzo titánico, en con-

[12] *Véase J. J. Padrón,* El pájaro parado (Leyendo a E. A. Westphalen), *Madrid, Ediciones del Tapir, 1992, pp. 78 y ss.*

[13] *Hugo von Hofmannsthal,* Carta de Lord Chandos *[1902], Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981, p. 31.*

[14] Cfr. *Pere Ballart,* Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno, *Barcelona, Sirmio, 1994, pp. 68-69.*

[15] *Aparece en Lisboa, con una serigrafía de su mujer Judith, en una edición de 130 ejemplares para suscriptores bajo la dirección gráfica de Paulo da Costa Domingos.*

[16] *Se trata de 170 ejemplares en edición no venal, con un grabado de Judith Westphalen.*

secuencia vagamente grotesco, por ampliar y superar lo caduco y perecedero nombrándolo reflejos, granos o partículas de eternidad» (116).

También en Lisboa aparece *Amago de poema – de lampo – de nada* (1984)[17], que reanuda las mismas convicciones sobre la vida y la escritura; se acepta la ruina del poema, su deterioro por el tiempo, y a través de la metáfora del tren detenido en medio de la noche el poeta se aviene, sin temores, con su destino mortal. Además del reencuentro con el éxtasis carnal, se introducen unas atrevidas y desenfadadas notas de humor (negro a veces), que desmitifican la figura oracular del poeta inspirado o *vates*:

> «Amaba comer piedras joven poeta iluminado. Mejor cagar piedras opina mansamente viejo pichicuma ebrio (141).
>
> ¿Qué te suena mejor «flecha desnuda» o «flecha vestida»? –¡Plamplinas!– Admirable es sólo la flecha clavada –en el ojo por supuesto» (147).

Ya en el último poema de *Las ínsulas extrañas* latía el barrunto de una temporalidad cíclica, no sometida al proceso lineal de nacimiento y desaparición: «Un río baja por donde otro sube / Tú misma te vas para tú misma volver» (43). En *Abolición de la muerte* es el amor el que doblega la finitud y disuelve los contrarios «levantando sobre el combate atroz de la tiniebla y la luz / la enseña de la santa compañía» (66). El amor es un agente de eternidad, como en el célebre soneto de Quevedo, y a su alrededor gravitan hipérboles que intensifican ese sentimiento. Tras el periodo de silencio, la muerte ya no es un mal que es exterminado de la faz de la tierra por un poder mayor, sino un renacimiento. La inscripción final de *Amago...* dibuja la transformación de lo lineal en lo circular y diluye el enfrentamiento: «En el origen está el término o viceversa» (188). Al principio del siguiente libro, *Porciones de sueño para mitigar avernos* (1986), se nos transmite la misma idea mediante la cita de José María Eguren: «El ideal de la vida es inseparable del de la muerte. Debemos amar la vida para no temer la muerte, que es un pórtico de renovación; es decir, de nueva vida». Por eso «el goce es uno con el dolor», envejecer es un acercarse a los orígenes y el nacimiento una forma de muerte: «Inminencia de paraíso extraviado –quizá remembranza de la cadencia tibia en que se bañaba el feto» (197); «Uno muere varias veces en la vida (es la experiencia común)– la primera al nacer –las otras– tarde o temprano» (209). Al igual que la ironía, la *coinci-*

[17] *La tirada es de 230 ejemplares e incluye un dibujo de César Moro.*

dentia oppositorum es un pensamiento axial dentro de la estética del romanticismo alemán. Así, por ejemplo, en Fichte, leemos: «Todo morir es un nacer, y justamente en la muerte se revela la exaltación de la vida. En la naturaleza no existe un principio de muerte, porque toda la naturaleza es vida [...]. El fenómeno de la muerte es el escalón por el cual mi espíritu entra en la nueva vida»[18].

Las formas breves son el mejor cauce para esta escritura. Todo poeta es un arquitecto y un talador; surge la imagen violenta de la destrucción y la regeneración cuando se medita sobre el silencio: «Va a agarrar un martillo para golpear el silencio –para pulverizar el silencio– para multiplicar el silencio» (185). El fragmento empieza roto y acaba roto. Decir escritura será decir brecha. El espacio rítmico, movible, ambiguo de la escritura cerrada sobre su espesor, anillada sobre su centro, y ese espacio otro del silencio: inalterable, inmodificable, pero nunca mudo, sino sentido como radical presencia. Es ahí donde está pensada y tensada la escritura de Westphalen, en ese «desdecirse» (Octavio Paz *dixit*).

En 1988 aparece *Ha vuelto la diosa ambarina*[19], el que considero el mejor libro del poeta. Westphalen vuelve sobre los temas que le obsesionan, que son los grandes temas del arte de todos los tiempos: la poesía, el amor, el tiempo, la muerte. La madurez de su cosmovisión cristaliza en una escritura de extraordinaria densidad. El título es un homenaje a su admirado José María Eguren: la diosa ambarina personifica el misterio afín a la poética simbolista de este autor. El libro se organiza en tres partes de doce, diez y nueve poemas respectivamente. Esa trayectoria en creciente borrado se equilibra insertando mayor número de líneas en aquellas secciones que contienen menos poemas. El poeta disuelve, como ya en alguna de sus entregas anteriores, las fronteras más que dudosas entre el verso y la prosa. Las vetas narrativas, las variaciones tonales, los quiebros de registro en los que se perciben ecos vallejianos, la decantación sentenciosa o aforística conviven con la modalidad lírica, que formalmente se pone de relieve con múltiples simetrías y reiteraciones sintácticas que exploran múltiples cadencias musicales. El poema de Westphalen no fluye, sino que toca cuerdas de timbres muy distintos, gusta de las escarpaduras, la irregularidad rítmica, del inciso y del diálogo intercalado. El chirrido como una poética: «Sonido lúgubre –golpe mortífero de daga– al saltar la cuerda en el concierto. ¿Qué hacer ante el incómodo incidente? ¿Poner remedio a la des-

[18] Apud *Antonio Marí,* El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán, *Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 64-65.*

[19] *Se trata de una edición de 100 ejemplares, con cinco monotipias de Judith Westphalen, editados al cuidado de Marcos Limenes en Tijuana (México).*

compostura o punto final a lo que será (de todo modo) trunco en cualquier circunstancia?» (225). El concierto, alegoría de la escritura, sufre la súbita acometida de la conciencia de la muerte. El poeta sabe que el poema es un cuerpo mutilado y por eso inserta también su tanteo, su corrección.

Lo más prescindible en el arte de la Poesía es el poeta. La Obra absorbe al autor; éste no puede sino ofrecerse como el cántaro o el cauce de una voz que no le pertenece porque es la voz del Lenguaje: «Quien escribe un poema escribe porque la lengua le inspira –cuando no le dicta– el siguiente verso»[20]. La poesía precede al poema: vasija, tela, lienzo. Para Westphalen, el poeta es un médium al que sólo le cabe ponerse en estado de disponibilidad absoluta olvidando su yo:

> «Las palabras lo escogen a uno para sus zarabandas (o sus actos de fe).
> En la poesía –es sabido– el «médium» está sujeto enteramente a los dictados y caprichos de la Palabra.
> Aun en la vida corriente –quién no se ha sentido arrastrado a donde él mismo no hubiera osado o no había previsto» (227).

Esta *capacidad negativa* (Keats) del poeta también lo hace un ser vulnerable, un ser *arrastrado* por lo que no conoce. Lo decía muy bien Westphalen en una entrevista: «[...] hay que alejarse lo más posible de la poesía: por razones de seguridad propia»[21]. Y tal vez en sus palabras podríamos encontrar una de las razones de su silencio poético. Maurice Blanchot lo explica en relación con la huida de Rimbaud: «El artista que se ofrece a los riesgos de su experiencia no se siente libre del mundo, sino privado del mundo, no dueño de sí, sino ausente de sí, y expuesto a una exigencia que, al arrojarlo fuera de la vida y de toda vida, lo abre a ese momento en el que no puede hacer nada y en el que ya no es él mismo»[22]. Este desposeimiento recuerda al estado de noche de los místicos y de los románticos, donde el ámbito nocturno, el vacío, se convierte en el ámbito adecuado para la contemplación poética. Westphalen firma un poema que bien hubiera podido salir de la pluma de San Juan o de Novalis: «Mira el rostro blanco y el cuerpo negro de la Noche hasta que dejes de percibir la diferencia entre albura y negrura. Pues sólo conocerás a la Noche si te pierdes y desapareces en la Noche –si te vuelves Noche» (226).

[20] *Joseph Brodsky:* Del dolor y la razón, *Barcelona, Destino, 2000, p. 65.*

[21] Apud *Iván Ruiz Ayala:* op. cit., *p. 11. Véase, además, las reflexiones de Westphalen sobre el poeta como médium en* La poesía los poemas los poetas, op. cit., *especialmente pp. 25-26 y 95-96.*

[22] *Maurice Blanchot:* El espacio literario *[1955], Barcelona, Paidós, pp. 46-47.*

«Es cuando casi no le queda a uno sino memorias y olvidos –que se toma conciencia de murmurante precipicio insondable» (219). Toda conciencia nace de un detenerse: *ahora es cuando*. Lo vivido es una memoria llena de olvidos donde crecen súbitamente los recuerdos. Hay un viento que mueve las voces y los rostros hacia el pasado y hacia el futuro, a favor y en contra del tiempo; viene de la lejanía, son formas vagas y palabras apenas entreoídas. La interrogación se abre a la paradoja: «¿Será el recuerdo –en consecuencia– mera acumulación de olvidos transferencias y deslices?» (221). Saber que hemos olvidado es también una forma de recordar y es consustancial a la memoria, además de la incandescencia del placer o del remordimiento, la tregua, el filtro, los olvidos voluntarios e involuntarios. Desde la serenidad de los años se ha llegado al abismo de la muerte y de la escritura; ese precipicio resuena insondable al final del poema, quieto como un asombro. Pero es un precipicio poblado, habitado, murmurante (el efecto fonoestilístico de la aliteración en nasal connota el murmullo del más allá), una «tiniebla amorosa –palpitante de vida» (241), como leemos en otro lugar.

En la poesía de Westphalen la belleza se confunde con la muerte. La belleza conmociona hasta el punto de que el sujeto lírico desea la inmolación, ansía arder en su entraña. La belleza aniquiladora y espectral, convulsa, está personificada en la Diosa Ambarina. Si la Medusa de la mitología grecolatina petrificaba con la mirada, la Diosa Ambarina muestra un centro que comunica con el abismo. Como el poema:

> «Hoy he visto a la Diosa Ambarina –la misma tez de ámbar– sus ojos de llamarada y de tiniebla –encarnación de la única y perennal Belleza.
>
> Su espléndida iracundia me abrasó el alma –su Belleza funesta se cebó en mi sangre– sus desproporcionados Rencor y Odio me fueron de gloria» (250).

Salen a nuestro encuentro los versos de Rilke: «Porque lo bello no es nada / más que el comienzo de lo terrible, justo lo que nosotros todavía podemos soportar, / y lo admiramos porque él, indiferente, desdeña / destruirnos». Esta concepción, plenamente romántica, asimila la categoría de lo *sublime* que, a diferencia de lo bello, que produce sólo deleite, engendra un terror placentero que embarga la conciencia[23].

Se canta a la Belleza como representación de lo absoluto, pero también a la belleza sensible, a la pasión, a la mordedura y a la consagración del ins-

[23] Cfr. *Edmund Burke:* Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello *[1756], Madrid, Tecnos, 1987.*

tante. El poeta es un *voyeur* que se deleita observando a las *lolitas* que pululan a su alrededor, un mirón culto que acude a la cita pictórica que matiza su experiencia: «(Hermoso dibujo nos hubiera dado Renoir de ese enhiesto cuerpecillo –más que núbil aunque con teticas minúsculas– ocultado en parte por la espesa la abundante catarata de pelo negro exuberante)» (235). Desear es un devorar y ser devorado, pacientemente porque la lentitud es el dominio de la piel: «Súbito e irresistible deseo de morder labios jugosos coralinos húmedos –de hinchar pausadamente (pero fuertemente – pero implacablemente) los dientes en boca entreabierta» (248). El ser desea consumirse en el fuego del deseo y en la música, encarnación del poema; deseo y música contienen cualidades encantatorias: «Descuartícenme sobre parrilla en ascuas de la música» (242).

«Concebir pensamientos de piedra –que se echen al agua y formen ondas– que se arrojen al vidrio y lo destrocen» (220). «El poema-piedra, palabra que surte la materia telúrica. La palabra compacta, potente e incluso *arrojadiza*. Vidrio, blancura, página: palabra libidinal, del estrago. Sólo el fragmento sabe desde el principio de naturaleza destrozada. Sin embargo, su fortaleza no oculta su carácter efímero. Del desdoblamiento nace la ironía hacia la presunta justicia del tiempo: 'Yo soy lo efímero –díjose– me cubriré con el poema para ocultarlo'. Invernó así por siglos y no lo despertaron ni las indiscretas trompetas convocando a desacreditadas resurrecciones» (222). Westphalen se carcajea de la literatura como un garante seguro para la eternidad porque intuye que cuando se rasga el velo que recubre lo absoluto no se encuentra nada.

¿Debe aceptarse esa ruina como un principio del sentido? Cuando la voz se seca, bendecir la arena. Parece musitar Westphalen que hay que estar no en la resignación del vacío, sino en su íntima convicción, en su imagen consumida de ángel atrapado por la albura. En el silencio el verso se hace exacto y poderoso. Se alcanza la identidad: la noche y el silencio son lugares habitados; el silencio está vivo, la belleza se une al horror, la muerte a la vida. Con estos versos incandescentes cierra Westphalen su última entrega, *Falsos rituales y otras patrañas*: «Alivio y deleite / Cuando se ha atracado / La barca del tiempo / Y nada sucede» (59). El libro, que contiene nueve poemas (todos en prosa salvo el citado), prosigue en su celebración del cuerpo femenino, fusionado con el instrumento musical. Es el primer poema, «Artificio para sobrevivir», el que supone un avance muy interesante en la cosmovisión del peruano:

> «–Impedir la salida del sol –atrancar bien las innumerables puertas y ventanas de la noche– no dejar resquicio alguno por donde se cuele el sol [...].

> –Quien tal expresó –¿pretende ponernos antifaz negro desprovisto de aberturas?– olvida la insoslayable alternancia de luz y tiniebla? [...].
> –Desde luego –replica. Pero ¿a qué sirve el lenguaje si no insinúa (invoca) lo imposible?
> Vean: el sol cayó en la trampa (ficticia) que le armaron las palabras. No hay sol –no hay luz– tampoco noche se necesita.
> –(Cierra los puños –aprieta los párpados)» (43).

El poeta se había venido reafirmando en sus últimos libros en una visión reconciliadora de la temporalidad. La noche, el silencio y la muerte eran espacios colmados del alumbramiento. Pero si la palabra poética se sentía antes como una derrota, como el precio de un naufragio, el poeta también llega a reconciliarse con el lenguaje. Éste es incapaz de trasparentar el objeto –recuérdese «Poema inútil»–, en cambio nos permite el acceso a otros mundos, posibles o imposibles. Al constatar el carácter autorreferencial del lenguaje, continuamos dentro de la estética romántica. Escribe Novalis: «Nadie es consciente de la más singular de las propiedades del lenguaje, es decir, que sólo concierne a sí mismo [...]. Con el lenguaje sucede lo mismo que con las fórmulas matemáticas: constituyen un mundo en sí mismas, no expresan más que su propia y maravillosa naturaleza»[24]. Westphalen crea un dialogismo interno en que la palabra se revaloriza como ente de ficción, como enclave de la imaginación; el poeta comprende que el sortilegio, al cabo, es necesario para sobrevivir porque nos tiende un puente con el sueño. Miseria y grandeza de las palabras.

[24] Apud *Antonio Marí*, op. cit., *p. 146*.



Josef von Sternberg y Marlene Dietrich (Berlín, 1929)

Inventamos o erramos: nota sobre Vélez Reina

Gustavo Guerrero

Como otros poetas venezolanos de su generación -pienso en Udón Pérez, en Ezequiel Bujanda e incluso en Andrés Mata-, Víctor Vélez Reina (1870-1919) sigue siendo prácticamente un desconocido no sólo en Hispanoamérica y en España sino incluso en la propia Venezuela. No son muchos, en verdad, los que lo han leído y menos aún los que han escrito algo sobre sus concisos y singulares versos. Existen tan sólo dos ensayos monográficos y un puñado de artículos que debemos, en su mayoría, a la infatigable curiosidad de los *scholars* norteamericanos y europeos, siempre dispuestos a entregarse al estudio de nuestras cosas con ese amor minucioso y gratuito que a menudo nos sorprende y avergüenza. Allá por los años cincuenta, uno de ellos, F. L. Karsen, escribió que Vélez Reina «no tuvo más renombre porque la brevedad de su obra y su trágico destino lo fueron dejando al margen de las principales corrientes posmodernistas de la poesía de la América Hispánica»[1]. Vale la pena discutir esta opinión -que, dicho sea de paso, podría aplicarse también a la aciaga fortuna de Ramos Sucre-, ya que en ella se condensan, como en un huecograbado, los elementos necesarios para volver a examinar el extraño caso de Vélez Reina. Sin saberlo -y acaso muy a su pesar-, Karsen es el primero que se hace eco de la difícil recepción de una obra que escapa a las categorizaciones de nuestra historia literaria y ante la cual nuestra historiografía se ha comportado como ya ha venido haciéndolo con otros raros, a saber: extendiendo el manto de un prolongado e impotente silencio.

A Víctor Vélez Reina no le faltaron, sin embargo, condiciones para llegar a ser una de las figuras de la poesía modernista hispanoamericana. Nacido en Barquisimeto, en el seno de una familia de origen andino, fue el primogénito y principal heredero del pequeño imperio cafetalero de los Vélez Iturbe -una bandería de caudillos trujillanos que recibió tierras y prebendas en pago de sus servicios durante la Guerra Federal. Sabemos que, de niño, asistió al estudio que la Compañía de Jesús mantenía en su ciudad

[1] *F. L. Karsen: «Spanish-American Decadent Poets in Paris: 1900-1914» in* Romanic Review, *n.º 54, New York, 1951, pp. 61-79.*

natal y allí aprendió su cartilla y algo de latín y de griego. Como recuerda aún muchos años después de una de las cartas que le envía a su hermano Julián desde Europa, la influencia de los padres jesuitas fue decisiva para apartarlo del comercio y de las armas. Con ellos hace sus primeras letras y estudia no sólo la hagiografía cristiana sino también la famosa retórica de Hermosilla[2].

No tenemos más datos sobre su adolescencia barquisimetana, pero es probable que, como otros jóvenes de origen andino, haya dudado entre seguir el bachillerato en Colombia o marchar a Caracas. Lo cierto es que, ya en 1888, se encuentra en la capital venezolana donde lleva la vida disipada del provinciano rico, entre fiestas, paseos y algunas escandalosas aventuras que ya anuncian al bohemio parisino. Se conservan así noticias de un duelo o una pelea por líos de faldas que casi le cuesta la vida en los carnavales de 1893. Por ese entonces Vélez Reina funge de administrador en una empresa de la familia, Iturbe Hermanos, aunque es de suponer que poco trabaja y menos estudia –se sabe que nunca terminó el bachillerato. No quisiera perderme, sin embargo, en pormenores y anécdotas pues, en realidad, son dos los eventos mayores que marcan su período caraqueño: el encuentro con José Asunción Silva y el nacimiento de su vocación literaria.

Vélez Reina conoce al poeta colombiano en un paseo a la quinta de la familia Erazo en octubre de 1894. Así lo recuerda en su correspondencia y no en una sino en varias cartas que describen la fascinación del joven ante ese hombre exquisito y atormentado que pedía té, vestía paños ingleses, hablaba de Bourget y de Odilon Redon, y decía que sólo podía lavarse las manos con *Pear's Soap*. Silva lo recibe en la legación de Colombia y pronto lo incorpora al selecto círculo de amistades que le visita en su hotel. Allí las prolongadas charlas, los comentarios de libros y revistas, y acaso alguna que otra confidencia sobre la sociedad caraqueña van dando forma a una relación –diría incluso a un discipulado– que le lleva a aprender inglés y francés, y lo convierte en un asiduo visitante de la biblioteca de Revengo –el único lugar de la Caracas del general Crespo donde se podían hallar ejemplares de Renan, de Taine, de Spencer y de Barrès. No es improbable que Vélez Reina ya hubiese empezado a escribir poesía antes de conocer a Silva, pero la impronta del colombiano es tan honda en su trayectoria que

[2] La correspondencia del poeta con sus amigos y con su familia fue reunida por su viuda a comienzos de los años veinte y forma hoy parte del archivo en posesión de Mme Lina Dumontet en París. Sirva la ocasión para agradecer su generosa colaboración en la preparación de esta nota.

no sería exagerado afirmar que este encuentro tiene el valor de una revelación y un comienzo. Nuestro joven paleto se transfigura: copia las maneras del dandy, opina con gracia y ligereza sobre autores, obras y sucesos, y publica en la prensa algunos versos llenos de ambición. Es más, la influencia de Silva parece determinante en otro aspecto de su vida: la decisión de abandonar Caracas y marchar a Europa –un proyecto aplazado varias veces por la oposición de la familia, y que sólo podrá realizar tras la muerte de su padre en 1889, cuando entra en plena posesión de su herencia.

Nueva York, Madrid y, al fin, París: su viaje resume un itinerario clásico en tiempos del modernismo. No así los caminos de su escritura que se inicia con una serie de endecasílabos: la breve *plaquette* intitulada *Niñas del sol* (1904) que sorprende, entre otros, a su amigo y protector Gómez Carrillo. Publicada a cuenta de autor en las ediciones de Garnier Frères –y sin duda con el apoyo del guatemalteco–, el cuadernillo da a conocer a Vélez Reina en los círculos literarios hispano-parisienses y le gana desde temprano la reputación de poeta decadente y bohemio que le acompañará hasta el final[3]. En esas páginas, alternando aciertos y balbuceos, conjuga el repertorio del maldito con una temática erótica que, por su exotismo, es de clara fuente parnasiana pero, en la que se destaca, como figura central, no ya la odalisca de zalemas orientales sino la guaricha venezolana: la hermosa adolescente coqueta y provocadora, el ángel y demonio de los trópicos.

Que yo sepa, nadie había intentado inscribir antes este mito criollo en la tipología femenina modernista. La guaricha de Vélez Reina no es la gitanilla de Darío ni la griseta o la parisina de Gómez Carrillo, ni mucho menos uno de esos seres hieráticos y etéreos surgidos de la imaginación simbolista. «Celebración de mi tierra morena», la llama el poeta en uno de sus versos, insistiendo en la nota telúrica y autóctona que la define, y que hemos de volver a hallar más tarde en la *Doña Bárbara* de Gallegos y, por supuesto, en *La guaricha* de Padrón. Su genealogía literaria se pierde en las tradiciones orales de nuestro criollismo decimonónico, pero *Niñas del sol* es, si acaso no la primera, una de sus primeras manifestaciones poéticas de real importancia. Vélez Reina traza de mil maneras un retrato escorzado de esta *fille en fleur* y asocia su imagen a la evocación de una Venezuela en la distancia. Valga como botón de muestra el poema intitulado «Pastoral».

> Con avidez desnudaría tu cuerpo
> y haría vibrar tus pechos en mis manos,

[3] Niñas del sol, *poèmes, Garnier Frères, Paris, 1904, 32 pp.*

inocente, sensual, india y mulata,
mitad flor, mitad fruto del pecado.

Oh divina guaricha, cruel deseo,
he seguido tus pasos por los montes
y espero a que el momento sea propicio
para ceñir tu talle en la espesura.

Mas no temas, mujer, mi fiero embate,
soy hombre de aficiones tropicales;
suavemente sé arder a fuego lento

y sacar de la caña con ternura
el cálido bouquet, la oscura esencia:
el perfume del ron más delicado.

Se trata, efectivamente, de un soneto y, para mayor sorpresa, de un soneto sin rimas, salvo la vaga asonancia en el primer cuarteto –recurso al que Vélez Reina apela con relativa frecuencia. Pero no son éstos los únicos motivos de asombro. Como señala otro de sus contados lectores, el costarricense Marcos Vicenzi, «los sonetos de *Niñas del sol* (...) reflejan un intento por crear un ritmo independiente de la melodía verbal y rompen con el lirismo típico de la poesía de Darío, que se impone por entonces a todos, dentro y fuera de nuestro continente»[4]. Original –e incluso inusitado–, el sutil prosaísmo que recorre la *plaquette* constituye, sin lugar a duda, el rasgo más sobresaliente de la poesía del venezolano: es la marca que lo distingue de sus contemporáneos y los sitúa incómodamente en su tiempo. Y es que Vélez Reina, marginal como poeta y excéntrico entre los poetas, desplaza los acentos tradicionales del endecasílabo, se aparta de la música del nicaragüense e ignora la orden de Verlaine –*de la musique avant toute chose*– en un momento en que todos eran elementos de la definición misma de la poesía. A la recreación de la guaricha y a su entronización como fantasía literaria se suma así un osado experimento rítmico que prolonga las búsquedas sensoriales de Silva, pero cuyo objetivo principal es deshacerse de las cantilenas modernistas en pro de una dicción más sobria y menos adornada, una palabra estricta y aun ruda que se acerca a la prosa del mundo. «Hoy quiero hablar de ti, mujer sin nombre, / hundiendo mis dos manos en la tierra», escribe en otro soneto de la serie. A la luz de estas exigencias, *Niñas del sol* representa no sólo una fecunda lectura de los versos

[4] Caracteres americanos, *San José, 1945, p. 39.*

de Silva sino también –y sobre todo– de los «endecasílabos hirsutos» de Martí. Aunque no siempre lo logre, aunque pague todavía un alto tributo a las aduanas francesas, Vélez Reina trata de llevar a la práctica, a su manera, el famoso proyecto esbozado en los *Versos libres*: «desembarazar del lenguaje inútil la poesía: hacerla duradera, haciéndola sincera, haciéndola vigorosa, haciéndola sobria, no dejando más hojas que las necesarias».

Ignoro en qué momento pudo acercarse a la obra del cubano, pero no cabe duda de que la leyó temprano y con provecho y pasión. Acaso ya la conocía antes de salir de Caracas; acaso la descubre durante su estadía en Nueva York, entre 1899 y 1900. En el fondo, poco importan las circunstancias. Vélez Reina encuentra en Martí, como antaño en Silva, el alimento necesario para nutrir su propia poética y lanzarse a la aventura de crear un verso más llano. «Inventamos o erramos, como decía Simón Rodríguez –le escribe a Julián en 1909–; yo también quiero decir buenamente lo mío, sin bisutería ni fuegos artificiales, con poesías que sean mías en mí y no resuenen como voces ajenas en mi propia alma». Su preocupación es característica de la segunda generación modernista, que crece bajo el influjo de los padres fundadores y trata de escapar de ella. Lo que lo diferencia son las soluciones que busca y a veces encuentra: el camino hacia el prosaísmo.

La otra cara de este empeño por encontrar una palabra auténtica –el famoso «tesoro personal» de los modernistas– es, para bien o para mal, una vida entregada a la general dispersión y los peores excesos. El apartamento del poeta, en Pigalle, se convierte en uno de los escenarios de la bohemia parisina de la época: allí se dan cita artistas, escritores y gentes de teatro, como los García Calderón, Darío, Ugarte y hasta Blanco Fombona, de quien le separan, sin embargo, tanto las opiniones estéticas como las políticas. París es una fiesta, sí, pero una fiesta que, en pocos años, consume la fortuna y la salud de Vélez Reina. Es posible que hubiese acabado en la más completa indigencia de no haber sido por la ayuda de su hermano y por el apoyo que le brinda su compañera sentimental, una actriz catalana llamada Mónica Varderi. También el fiel Gómez Carrillo vela por su amigo y le encarga varios trabajos editoriales y periodísticos que le permiten mantenerse y, sobre todo, seguir escribiendo.

Su segundo libro, que sale a la luz en 1911, se intitula *Perlas sueltas* y recoge poemas en endecasílabos, dodecasílabos y versos libres que llevan a un punto de madurez los experimentos rítmicos de *Niñas de sol* [5]. Vélez Reina abandona definitivamente las formas fijas y busca otros modos de

[5] Perlas Sueltas, *Ollendorff, Paris, 1911, 48 pp.*

regulación del texto que realcen su expresión. El erotismo sigue siendo su tema predilecto, pero ahora se tiñe de un aura de nostalgia y pierde algo del tono festivo de sus inicios, como se observa, por ejemplo, en «La valse».

Tu rostro se encendía de deseo
y girabas y girabas en mis brazos;
eterno hubiera sido aquel momento:
la música, el alcohol y el beso
que se anuncia en la mirada y en los labios.

Y girabas y girabas en mis brazos
más bella y más coqueta en cada vuelta,
y tus ojos que me siguen y me dejan,
y me llaman desde el fondo de ese abismo
donde el alma vive el sueño de la carne.

Más bella y más coqueta en cada vuelta,
te acercas y te alejas de mi cuerpo,
y yo siento el calor de tu cintura
tus formas en la palma de mi mano,
cuan grito de una piel enfebrecida.

Te acercas y te alejas de mi cuerpo,
y bailamos y bailamos ya sin freno
jugando en este encuentro al desencuentro
buscándonos, perdiéndonos, perdidos
en lo hondo de esta noche a la deriva.

Y bailamos y bailamos ya sin freno
hasta siempre en la verdad de este deseo
que no cabe entre las fauces del olvido
porque aquí por mi palabra será eterno,
como el beso que esa noche no me diste.

«La valse» no es quizá el mejor poema del libro, pero sí aquel que permite entender con más claridad el sentido del trabajo de Vélez Reina: una palabra despojada de inútiles ornatos, una asombrosa libertad sintáctica en el encadenamiento de los versos, la búsqueda de nuevas formas de composición que a veces se inspiran en viejas tradiciones como la de la sextina, el abandono de la rima y, sobre todo, un claro dominio del ritmo a través de una cuidadosa distribución de los acentos –la base misma sobre la que se construye el poema. Leer «La valse» es así entrar en un ritmo ternario que reproduce los pasos y las figuras de los dos enamorados, y nos hace

bailar con ellos en una prosódica danza de imágenes que siguen el compás que les dicta el deseo. El rostro que se enciende, el beso que se anuncia, la mano que arde en el talle, la entrega a la locura de un momento e incluso la decepción final van generando, con su ritmo constante, una poesía muy otra que no es ya la de las musiquillas modernistas, sino la de una sensualidad y un realismo que avanza hacia nuestro tiempo.

Perlas sueltas sale el mismo año que *Los senderos ocultos* y representa, como el libro de González Martínez, un intento por torcerle el cuello al cisne de engañoso plumaje. Pero esta coincidencia agota las analogías pues, si el mexicano busca la salida a través de una suerte de espiritualidad neorromántica, el venezolano apela, por el contrario, a la prosa del deseo más moderno. «Escribo como vienen a mi mente las palabras, a veces lentas y graves, a veces ligeras y atropelladas, a veces desnudas y rodeadas de un silencio que yo mismo no comprendo hasta que cojo la pluma», confiesa en 1913. Por desgracia, no son muchos los versos que ha de escribir aún. *Perlas sueltas* pasa completamente desapercibido y este fracaso hunde progresivamente al poeta en una depresión que agudiza su dependencia del alcohol y agrava su estado de salud. Sabemos que vive en Barcelona en los años de la guerra, junto a la familia de Mónica; sabemos que, en 1915 y 1916, publica algunos poemas en *La revue de deux mondes* y en *La vie des peuples* respectivamente. Lo demás se pierde en una larga noche al interrumpirse la correspondencia con los amigos parisinos y la familia venezolana. Como una víctima más de la epidemia de gripe española que azota a la Europa de la posguerra, muere en la capital catalana en el invierno de 1919.

¿Obra breve? ¿Trágico destino? Habría que preguntarse –y preguntarle a Karsen y a algunos más– cuántas páginas se deben escribir para entrar en una historia literaria y qué tan feliz y longevo hay que ser para figurar en una bibliografía. La obra de Vélez Reina no es mejor ni peor que la de muchos modernistas que aparecen en las principales antologías del movimiento pero tiene, a mi ver, una virtud que ha sido su mayor defecto: es un desafío abierto a la tesis de la influencia omnímoda de Darío y de sus fuentes francesas en la poesía de la época. En este sentido, la discreta fascinación que suscitan los versos de Vélez Reina nos habla menos del encuentro con un adelantado –o con un maldito incomprendido– que de la inquietante virtualidad y las interrogantes históricas que plantea su porfía. En efecto, *Niñas del sol* y *Perlas sueltas* nos obligan a revisar nuestras convicciones y nos invitan a entrar en una tierra ignota donde es posible pensar un modernismo que se aparta de los cánones del nicaragüense y corre por otros derroteros, entre Silva, Martí y la inminencia de las vanguardias.

Esto supone, evidentemente, una reescritura de nuestra historia literaria que acaso pueda hacerla más rica, más compleja y, sobre todo, más apasionante. Como Ramos Sucre, como Teresa de la Parra, como Blanco Fombona, Vélez Reina forma parte de ese grupo de raros venezolanos que aún tarda en integrarse a la aventura creadora de nuestro continente porque nadie ha sabido escribir todavía la historia que le corresponde. Quizá la tarea mayor para la crítica venezolana por venir sea la de enfrentarse a este reto y rediseñar un pasado para nosotros y para los otros: un lugar común donde la literatura de Venezuela tenga al fin el espacio que merece en nuestra memoria compartida. ¿Inventamos o erramos? La respuesta es clara: inventemos.



Marlene Dietrich y Rosa Valetti en *El Ángel Azul* (1930)

El diseño gráfico latinoamericano

Amparo León Cascón

Si Latinoamérica[1] en muchas de sus áreas es una gran desconocida para los países vecinos que la componen, para el resto de los americanos y para los europeos, incluidos los españoles –que, además, compartimos lengua, historia y cultura–, en el diseño gráfico esto se acentúa aún más. Teniendo en cuenta el lugar tan relativamente incipiente en que se encuentra la teoría y crítica del diseño gráfico en todo el mundo, esto no es de extrañar, lo que no implica que deje de ser motivo de preocupación, muy al contrario.

Revisando la bibliografía existente puede percatarse de que resulta escasa y muy actual. En este momento es cuando se le está dando un marco teórico y referencial al diseño gráfico en países como Estados Unidos, México, Brasil y algunos de los europeos, siendo prácticamente inexistente en lo que respecta a otras zonas como el resto del mundo latino; lo que no implica que no se esté realizando un diseño gráfico de calidad.

Aunque, en honor a la verdad, hay que puntualizar que hoy en día la valoración del producto de imagen latinoamericano tiene tanto defensores como detractores. Entre los primeros se encuentra el norteamericano Andrew Kner, jurado del Primer Certamen de Diseño Gráfico para América Latina y el Caribe, celebrado en 1995: «... mis amigos de América Latina me habían dicho repetidamente que no debería esperar mucho; que el área, gráficamente hablando, estaba un poco atrasada. Nada podría estar más alejado de la realidad. Quizá en cantidad, pero no en calidad. Quizá la profesión deba seguir batallando por la estatura que alcanza en los Estados Unidos, pero el mejor trabajo... podría competir con el mejor trabajo de Europa o de los Estados Unidos»[2]. Para Martín Solomón, otro de los jurados, las obras presentadas «... reflejaron un nivel elevado, no sólo en relación con su impac-

[1] *No vamos a entrar aquí en disquisiciones terminológicas en el uso de vocablos diferentes como Hispanoamérica o Iberoamérica para lo que los propios habitantes de Centroamérica, Caribe y Suramérica, genéricamente designan como América Latina o Latinoamérica. Así pues, utilizaremos cualquiera de ellos, aunque más profusamente los dos últimos, por ser las voces de uso más generalizado en esa área.*

[2] *Diego Vainesman et alt,* El mejor diseño gráfico en América Latina y Caribe, *n.º 1, Ed. Punto Sur Inc (RC Publications, Inc), New York, 1995, p. 4.*

to gráfico y técnicas de producción sino también en su desarrollo creativo [...] el diseño mantuvo su independencia con el lenguaje»[3].

Sin embargo, entre los contrarios se encuentra José Korn Bruzzone quien afirma que el diseño en Hispanoamérica no ha alcanzado el perfeccionamiento que los países desarrollados requieren; para revalidarlo introduce la siguiente frase de Gui Bonsiepe: «El subdesarrollo y la dependencia ya no son suficiente argumento para su justificación»[4]. A su vez, Korn plantea una propuesta: «la que pasa por la institucionalización, integración, cooperación e intercambio del diseño latinoamericano... [ya que] la información relativa al área del diseño, en el más amplio sentido del término que circula por todo el mundo latino es escasa, no por ausencia de ella, sino más bien por una falta de organización y coordinación de cuerpos profesionales, empresariales y académicos»[5]. Parece olvidar que precisamente el tercermundismo está marcado por la falta de institucionalización, de integración, de conciencia de región y de la disposición de recursos para su potenciación; al margen del nuevo colonialismo o su consecuencia directa, la transculturización.

Sea cual fuere la opinión que alente el lector, en lo que sí convendrá es en que existe un profundo desconocimiento por parte de Europa y Estados Unidos del diseño de áreas más desfavorecidas, como se demuestra en las escasas referencias al diseño hispanoamericano en publicaciones y eventos especializados. Un ejemplo de ello se pudo encontrar en Madrid, en la Feria de Arte Contemporáneo, ARCO, en su edición de 1997, precisamente dedicada a Latinoamérica, donde, habiendo sido invitadas treinta y dos galerías de arte de esta región, no se dedicó siquiera un *stand* exterior (institucional) o de publicaciones al diseño iberoamericano.

Del mismo modo, también es cierto que en la última década el progreso del diseño gráfico en Hispanoamérica, y en particular en el Caribe, ha sido desigual. No obstante, los problemas son análogos para cada uno de los países que lo integran. En general se puede proclamar que las diferencias de grado en el diseño de imágenes de Latinoamérica con respecto al de Europa o Estados Unidos se resumen en su enseñanza, el ejercicio profesional, el grado de importancia al diseño como factor de prosperidad, el cliente y el usuario.

[3] Ibíd., *p. 20.*

[4] *Gui Bonsiepe: «Design e Identitade cultural de periferia». Simposio de IFG/ULM. Alemania; mencionado por José Korn Bruzzone en «Globalización del diseño. El mejor diseño de Latinoamérica» incluido en Diego Vainesman et alt.,* El mejor diseño gráfico en América Latina y Caribe... Op. cit., *p. 6.*

[5] *José Korn Bruzzone:* Ibíd., *p. 6.*

Globalización. Centro-periferia

Se puede observar que la concordancia entre la producción gráfica latinoamericana y la europea es evidente; parte de lo que hoy se está elaborando en imagen por ejemplo en la República Dominicana tiene mucho que ver con lo que se presenta en Europa, en este o en otro momento. Se está llevando a cabo una globalización de estilos y maneras, consecuencia de los rápidos cambios en la tecnología, en la comunicación y de la aplicación de la liberalización en las políticas económicas en el ámbito mundial.

La renombrada, querida y temida globalización no deja de ser una noción contradictoria. Defendida por unos como imprescindible para un mayor entendimiento, necesaria para una mejor cooperación internacional tras fijar unos mismos criterios, es definida por otros como un sistema radial tendido desde los centros de poder más diversificados, y de distinta escala, hacia sus zonas económicas múltiples y altamente diversificadas, como un tejido tramado sobre los ejes Norte y Sur con consecuencias negativas de pérdidas de identidad, al frenar la progresión de tendencias localistas que respondan de una manera más adecuada a las realidades nacionales.

Aplicada a la realización creativa sugiere el planteamiento de aquello que la teoría del arte intenta establecer, no sin pocas polémicas ante la avalancha de tendencias, de movimientos que surgen, se solapan y se desvanecen, de individualidades con aureolas, a través de dos de las corrientes imperantes: por un lado la internacionalización del arte y su posible consecuencia, la nueva colonización artística por parte de Europa y Norteamérica hacia el resto del mundo; y por otro lado el rescate de las contradicciones o diferencias que son las que hacen mover la creatividad, la diversidad en lo regional, lo nacional, lo local y lo individual. Posturas que se encuentran y se desencuentran en un mismo entorno geográfico como el latinoamericano.

Es la internacionalización del arte la que se logra eliminando discordancias con las tendencias internacionales imperantes para establecer «un código que proviene de un consenso social que tolera sólo un cierto margen de innovación»[6] como sostiene Saúl Yurkievich. Además del hecho de que, cada vez más, se están rompiendo los estereotipos de pueblo, nación o nacionalidad o el mito de la nación única (hay veces que se olvida que la mayoría de la población en algunos países no participan del Estado y que

[6] *Saul Yurkievich: «El arte de una sociedad en transformación», incluido en Damián Bayón,* América Latina en sus artes, *Siglo Veintiuno Editores & UNESCO, México, 1980, p. 174.*

se tiene en cuenta a un ciudadano medio, de cánones prototípicos), está la coyuntura de que la América hispana en concreto es una región heterogénea por su gran extensión geográfica y por la compleja y propia realidad de cada uno de los países que la integran. Existen múltiples historias del arte latinoamericano, y no una sola.

Sea como fuere, lo cierto es que esta globalización crea espacios intermedios[7], zonas de silencio desconectadas entre sí o conectadas indirectamente por vía de las macrometrópolis, surgiendo el controvertido concepto de periferia[8].

Al considerar las conceptuaciones de diseño gráfico y periferia bajo la observación de la lectura que impone la instalación de la noción de globalización, se advierte que la interrelación de estas categorías pone de manifiesto una tensión que las une tanto como las separa. El diseño gráfico latinoamericano se muestra entonces como un territorio surcado por caminos con una dirección única pero de sentidos opuestos que interesa recorrer. Aparecen así profundos dislocamientos que sugieren por detrás del telón que homogeiniza mundialmente las miradas, que permite, y que coloniza por diversos medios, todos los intentos de inaugurar otros caminos con relación a los modos de leer, de saber y de imaginar.

Estos medios no son otros que las vías de divulgación, las redes de comunicación, los canales de difusión interesada o interesante para el mercado y para las multinacionales que se benefician de él, el proceso de dominación de unas u otras tendencias instaurado, muchas veces, por los criterios de una crítica mediatizada por los sistemas de poder, siempre al servicio de los países más desarrollados que al fin y al cabo son los que cuentan con los mecanismos de prestigio y el respaldo de los inversores (banqueros, comerciantes...).

Mecanismos de prestigio en los que se han convertido la presencia en exposiciones internacionales[9], el disfrute de becas en el exterior, la apari-

[7] *La pluralización, la de las grandes instituciones con potentes presupuestos no es tal; ya que no son multirraciales ni tan abiertas. Todas suelen tener propuestas intermedias, para una clase media.*

[8] *Polémico porque hay muchos críticos de arte que se niegan a aceptar que la periferia exista, dado el desarrollo tecnológico y de los medios de comunicación. Parecen olvidar que no todos los artífices o el público en general pueden tener acceso a los mismos. Por buscar una postura intermedia se podría sostener que no existe una sola periferia, sino muchas periferias; establecidas a partir de diversos criterios y distintos centros de creación y difusión (Nueva York con respecto a España, y dentro de ésta, y refiriéndonos siempre al diseño gráfico, Barcelona con relación a cualquier ciudad española de menos de trescientos mil habitantes, por buscar un ejemplo).*

[9] *Federico Moráis en su libro* Artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio *(Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1990) realiza un interesante estudio sobre la repercusión de las grandes exposiciones internacionales sobre el arte mundial. Refiriéndose concreta-*

ción en prensa especializada, la crítica[10], que hacen de la emigración una condición implacable para acceder al mercado de la producción visual, para formarse en contacto directo con las fuentes y con la actualidad productiva, para acceder a un profesionalismo que se recompensa con la solvencia económica y la adecuada difusión, al estar más acorde con lo internacional. Éxodo a zonas de mayor actividad económica, de conexiones y servicios: ciudades globales. Manifestaciones de una nueva estructuración cultural.

Si se parte del hecho de que el avance cultural y por ende, el artístico es proporcional al desarrollo económico y al político, para seguir con el planteamiento al agregar que la América de habla hispana es considerada como periferia con respecto a los centros mundiales de decisión en cualquiera de los terrenos, si se profundiza un poco más y se exploran los ecos de las tendencias promovidas desde Europa y recogidas por muchos de los artífices que producen y difunden sus obras en ese continente, se llega a la conclusión de que realmente sí existe esa imposición estética proveniente de unas realidades diferentes. Modos de ver, formas de vida que han sido extrapolados desde Europa o Estados Unidos. Es por ello por lo que se enlaza con la idea del neocolonialismo cultural, causa o efecto de esa internacionalización del arte. Desde la más pura objetividad habría que indicar que más bien es causa, considerando no sólo el hecho de que es evidente que son esos intereses monetariamente cuantiosos los que mueven el mundo del arte en general sino también las «recompensas espirituales» de la imposición cultural.

Por otra parte, sin embargo, esa asistencia norteamericana o europea tan en entredicho siempre aporta algo nuevo por mínimo o equivocado que sea, ya en forma, ya en medios, y esa es la contribución que está aprovechando Latinoamérica. Citando a Ferreira Guillar «Lo nuevo es para nosotros, contradictoriamente, la libertad y la sumisión. Por eso mismo es que la lucha por lo nuevo en el mundo subdesarrollado es una lucha descolonizadora». Es en lo nuevo, en lo diferente, lo que sirve de comparación al proceso que ya se está llevando a cabo: una nueva adecuación de las identidades de cada país, también en el Caribe, fruto tal vez de la evolución de todo proceso cultural en la que hay dos momentos, uno de homogeneización, donde se centraliza globalmente y el segundo donde se fomenta la heterogeneidad

mente a las bienales de Kassel, París y São Paulo, va indicando un análisis estadístico de las corrientes que en cada una de ellas se consagran o se desvanecen, las secciones, los temas, la manera de representar, los países seleccionados, y como, en definitiva, se van imponiendo tendencias, soportes, medios de expresión y maneras de colonización cultural.

[10] *Crítica del diseño sometida en ocasiones a la coincidencia con la reputación internacional del divo que ha sido elevado por mecanismos de* marketing *a la categoría de incuestionable; y que, efectivamente se convierte en incuestionado a no ser por críticos, diseñadores o por independientes a los que tildarán de originales o provocadores.*

para después poder impulsar la globalización. En este momento las Antillas son un Occidente mestizo, una hibridación fruto de la suma, por invención o uso, de elementos.

Lo particular de este subcontinente ocupa un papel diferente. Si como diversifica Federico Moráis en un reparto de tendencias, las abstractas, constructivas, analíticas y conceptuales corresponden a la inversión anglosajona, las rompedoras-radicales a Italia *(povera)*, Francia *(arqueol)* o Inglaterra *(art language)*[11]; a América no sólo le quedarían las artes aplicadas (grabado y dibujo) o las figurativas y realistas, sino todas aquellas que precisen una mayor sensibilidad y una mayor función social, pues se centran en Europa las tendencias del conocimiento, difícil de entremezclar con lo táctil, los temas propios de lo corpóreo. Así pues esas diferencias capaces de promover fehacientemente las formas creativas, esa diversidad en lo regional, en lo nacional, en lo local, y en lo individual, adquiere en esta América de habla hispana, un cariz más social y humano.

Pero proponer un resultado divergente en el tipo de imágenes o de iconografía, así como su correspondiente connotación social no valdrá de nada si cada pueblo no asume el control de la producción, la distribución y el consumo del quehacer gráfico, hecho que se está llevando a cabo por razones muy diferentes en dos de los tres países objeto del estudio pormenorizado, Cuba y República Dominicana, lo cual tiene también sus connotaciones negativas. En pro de este objetivo se están fomentando en la actualidad dinámicas deseurocentralizadoras de la heterogenización que implican procesos de apropiación, resignificación, transterritorialización e hibridación cultural imbricados en una nueva cultura urbana.

Esto, a su vez, no adquiere estimación si no va unido a un conjunto de teorías capaces de llevar a cabo la formulación de un pensamiento visual autónomo para el quehacer creativo latinoamericano, labor que están desplegando principalmente las universidades y los organismos creados desde y para el diseño gráfico[12].

Latinoamérica y el Caribe

Una vez más se ha de recordar que Latinoamérica no es homogénea, no es un ente único con características modélicas inamovibles, sino un com-

[11] *Cfr. Federico Moráis:* Artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio... Op. cit., *p. 34.*

[12] *La Oficina Nacional de Diseño Industrial, el Instituto Superior de Diseño Industrial y el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales en Cuba o el Concilio de Diseño y Tecnología en Puerto Rico, por ejemplo.*

pendio político, en el que se demarcan distintas mancomunidades como Sudamérica, Centroamérica y Caribe. De ahí que otro aspecto a tener en cuenta en este epígrafe sea el de la relación entre el Caribe y América Latina, puesto que existen divergencias aunque quizás no sean tan evidentes para un europeo.

En el caso concreto del Caribe éste puede o no parecer pertenecer a Iberoamérica. Dependerá de la inclusión o exclusión de los países caribeños de habla no hispana (Jamaica, Trinidad y Tobago, Guadalupe, Belice, Guayana holandesa, la mitad de la Hispaniola –Haití–, Saint Marteen...). De este modo se puede hacer referencia a dos Caribes marcadamente distintos, el de habla hispana y el de otras lenguas. En el caso del Caribe hispano está clara su inserción en ella, no sólo por la identificación cultural, sino porque también comparte una situación socieconómica similar (activismo tercermundista, antirracismo, anticolonialismo). Tanto República Dominicana como Cuba son de una reconocible y absoluta advocación latinoamericana, al igual que Puerto Rico, aunque su especial identidad política sugiera deducir otra cosa. Sin embargo, con respecto a las otras naciones anglófonas, francófonas y excolonias de países no ibéricos no puede afirmarse lo mismo. Se ha de recordar que el proceso de independencia para muchos de ellas comenzó en 1962, por lo que es comprensible lo que afirma Gerardo González: «América Latina ve a los estados caribeños anglófonos con subestimación y desconfianza. Subestimación, por su pequeña extensión territorial y su menor desarrollo relativo; desconfianza porque los perciben como exponentes de los intereses británicos dada la serie de mecanismos que aún los mantienen fuertemente vinculados a Gran Bretaña»[13]; y por su parte estos «caribeños ven a América Latina con indiferencia y recelo. Indiferencia porque observan que constituyen países cultural y económicamente diferentes, y, por tanto, con preocupaciones divergentes; recelo, porque perciben en algunos de ellos pretensiones hegemónicas»[14].

Así pues, y dado que para historiar el diseño gráfico se hace necesaria la historia de lo regional, considerando las historias concretas en los distintos países y realidades sociales para conformar una historia de las historias.

A la hora de analizar a América Latina en el contexto de la globalización se señalaba que se ha venido fomentando una nueva búsqueda de identifi-

[13] *Gerardo González Núñez: «El Caribe en la política exterior de Cuba», incluido en Jorge Rodríguez Beruff,* Cuba en crisis: perspectivas económicas y políticas, *Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1995, pp. 181 y 182.*

[14] Ibíd. *Este autor señala el ejemplo de las disputas fronterizas entre Guatemala y Belice, así como entre Venezuela y Guayana.*

caciones nacionales en todos los sentidos, lo que tan sólo puede aplicarse, dentro de las Antillas, al caso dominicano, pues tanto la «Isla Grande»[15] como la boricua son ya decanas por tener una savia de, al menos, medio siglo. «Para los puertorriqueños, la búsqueda de su identidad es algo histórico, de lo que están muy conscientes y persiguen activamente»[16] (quizás en el afán de diferenciarse del país al que están asociados), o dicho de una manera más dramática «no es poca cosa cuando el centro neurálgico del debate diario es saber si se mantiene o se pierde una cultura, lengua e historia... que existe en Puerto Rico, después de medio siglo de ablandamiento de la columna vertebral de un pueblo por parte de las autoridades estadounidenses»[17]. Pero esta inquietud no se establece tanto con respecto a la avenencia regional. Tan sólo Cuba, y por tener un aparato intelectual y teórico más formado y fomentado, hace de la identidad antillana su objeto de estudio.

Esta febril búsqueda de la identidad como deseo de mantener la integridad individual y cultural ha lanzado a los artífices a seguir otros senderos en busca de lenguajes propios disímiles a los impuestos por las actitudes neocolonialistas.

Precisamente es esta identificación la que se pretende elucidar con la manera en la que «pensamos» el Caribe, y así poner de manifiesto la subjetividad de ciertos puntos de partida en la observación de la producción de imágenes en las Antillas; ya que por regla general casi todos los ajenos a esta tierra, como espontáneos espectadores del diseño gráfico o como estudiosos de la producción creativa, solemos (me incluyo la primera) partir de una idea preconcebida. Conceptos estereotipados y prejuiciados que pueden desglosarse en los diversos aspectos que a continuación se relatan.

En primer lugar, y de manera generalizada, no se le logra dar la ubicación geográfica apropiada al área designada como Caribe, cuando no se le obvia. Si bien comparte costas bañadas por el mismo mar con Centroamérica y de Suramérica, sin embargo, no pertenece a ninguna de las dos, como se presupone muchas veces. Y aunque este mar sirva de indicativo tampoco le determina, pues si en un principio debiera incluir a todos los países que hunden sus fronteras en él, el sentido práctico de la terminología la ha

[15] *Las culturas precolombinas distinguían así a la isla de Cuba, y este término es el empleado por la promoción turística estatal en la actualidad, a través de su principal agencia de publicidad, Publicitur.*

[16] *Holliste Sturges:* Catálogo de la exhibición Nex Art from Puerto Rico, Museum of Fine Arts of Springfield, *Massachussetts, 1992.*

[17] *Marta Traba:* Propuesta polémica sobre el arte puertorriqueño, *Ed. Librería Internacional, San Juan de Puerto Rico, 1971, p. 44.*

reducido solamente a las islas que contiene. Otra terminología más apropiada al referirse a las áreas de Latinoamérica, que sí incluye la zona de estudio, es la de Andes, Cono Sur y Caribe, pero no está tan difundida como la anterior.

En segundo lugar es muy frecuente que a esta extensión física compuesta por veintisiete naciones se le otorgue una única identidad en la producción visual y plástica. Se simplifica su concepción al concebirla de una manera compacta y única, cuando precisamente dos de sus máximas características son la heterogeneidad y la mixtura.

Una tercera consideración es la de que esta singularidad se suele asociar a lo figurativo, al uso de colores brillantes, a los elementos de paisajes tropicales, a cierto tono anecdótico, ritualesco y exótico, a una clara determinación del diseño visual hacia la pintura, ya sea *naïf*, primitivista o abocada al autorretrato.

Y en un cuarto, aunque no el último pues se podrían deducir muchos convencionalismos más respecto a esta área, el diseño gráfico caribeño no está exento de diseños reseñables, como suele percibirse desde fuera.

Esta imagen redundante con la que se evalúa a las Antillas en general, y con él su arte, se puede resumir por medio de la cita de Eduardo Galeano «Los latinoamericanos están considerados por los objetos, no por los sujetos, por tener recursos humanos y no principios humanos, por tener supersticiones pero no religiones, por tener folklore pero no cultura, por realizar artesanía pero no por hacer arte»[18].

Y no está tan descaminado. Realmente se observa un abismo entre la artesanía y el arte, también en el Caribe. Las dos corrientes de las manifestaciones plásticas están absolutamente diferenciadas. Por un lado se encuentra la creación popular, mucho más colorista y tópica, presa de la «cultura del turismo». Pero por el otro se percibe la corriente artística. Es en esta donde se rompe la imagen preconcebida del Caribe.

Analizándola desde el punto de vista histórico se percibe que si en fechas tempranas del siglo se seguían cánones establecidos por los artífices españoles, más tarde se fueron transformando. Si en un inicio se buscaban modelos hispánicos, escenas burguesas, más tarde se centrarían en los tipos mulatos, escenas de campo, costumbres autóctonas. De igual manera reparaban en ciertos ascendentes del indigenismo. Eso sí, con un color más bien

[18] *«Latin Americans are allowed to be objects but not subjects human resources but not human beings, to have superstitions but not religions, to have folklore but not culture, to make crafts but not art», Eduardo Galeano, citado por Shifra Goldman, «Latinoamerican Art»,* Spring, *1989, p. 45 (traducción de la autora de la tesis).*

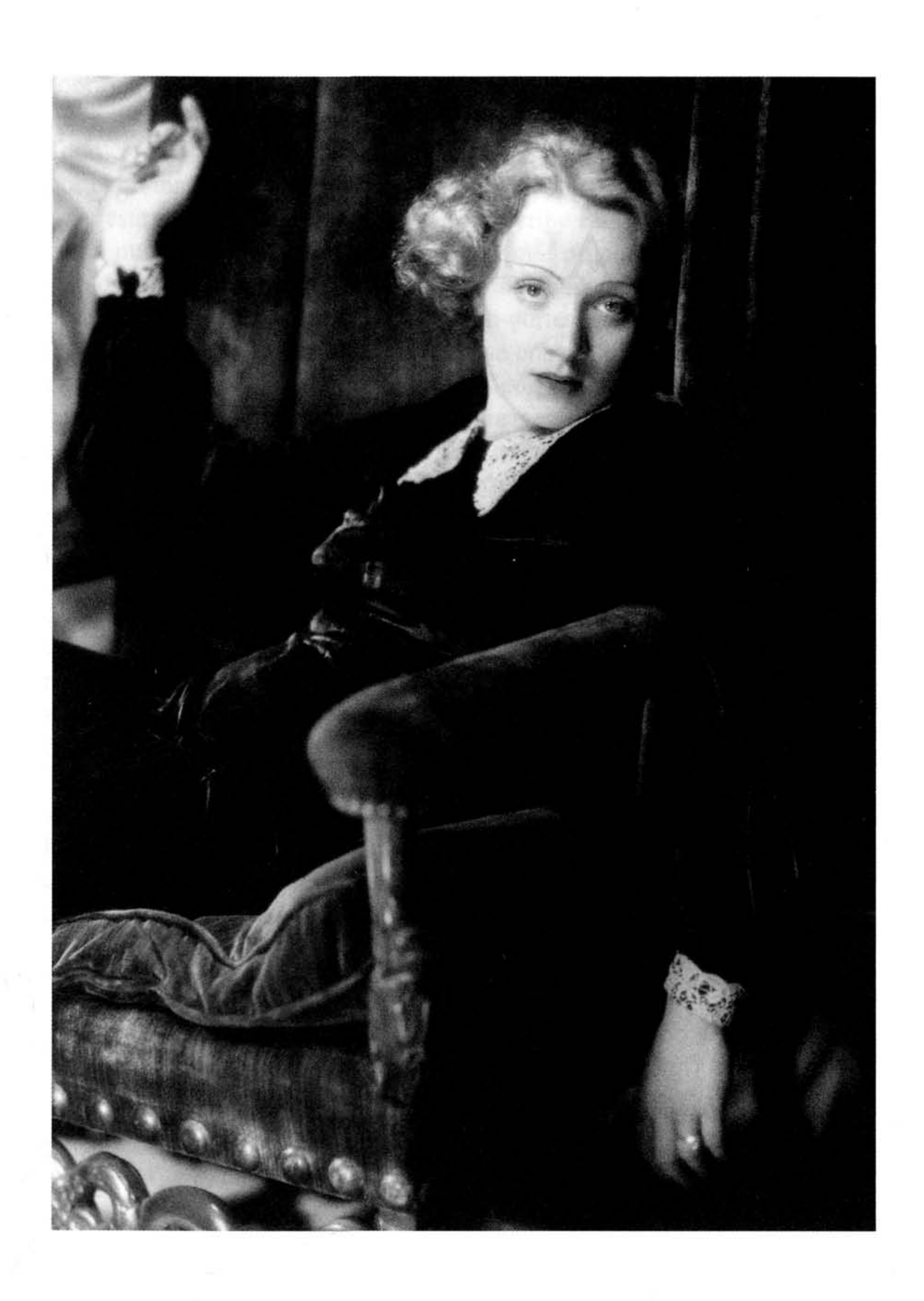
sobrio, quizás como consecuencia de la influencia de los elementos formales y los modos de expresión de los istmos europeos y norteamericanos. Todo esto hasta la consecución de un arte propiamente antillano marcado por el dramatismo (la ira, la pasión, lo místico, la deformación urbana).

En este sentido, «nuestro» Caribe se describe en la producción artística, como más figurativo que abstracto, como más propenso a lo expresionista y lo espontáneo (en atención a la preponderancia de lo africano sobre sus otras dos referencias estéticas, la europeo-norteamericana y la precolombina). Mientras que en el diseño gráfico se convierte en mucho más plano, crecidamente rotundo, de fuerte gráfica, con despreocupación hacia texto con respecto a la preponderancia de la imagen (salvo en el caso puertorriqueño); con una figuración conseguida a través del empleo de la ilustración y la fotografía como elementos fundamentales, con gran despliegue de recursos formales, texturas y efectos hasta conseguir la tridimensionalidad por el uso de maquetas (fotografiadas).

Sin embargo, dentro de esta generalidad hay lugar para la diferenciación, que proporciona una gran riqueza y variedad pluralista al diseño gráfico contemporáneo. Sus artífices continúan explorando una multiplicidad de posibilidades visuales y ensayan nuevas estrategias políticas, psicológicas y personales para plantear soluciones, concretar referentes y sugerir significados.

En la obra de los diseñadores gráficos hay ciertamente detalles en los que se aprecia una identificación autóctona. Pero este tipismo dista mucho de lo localista o lo folclórico. Sin negarle cierta unicidad, el diseño gráfico creado en las Antillas propone discurso estético flexible, sin encasillamientos inmutables.

CALLEJERO



Marlene Dietrich por E. R. Richee (1930)

Marlene Dietrich: un recuerdo

Ítalo Manzi

El 27 de diciembre de 2002 se cumpliría el centenario del nacimiento de Marlene Dietrich. El año de su nacimiento en Schöneberg (Alemania) oscila, según las fuentes que se consultan, entre 1900 y 1904. La mayoría de ellas optan por 1902, lo cual resulta un buen promedio y justifica que se le rinda un homenaje especial.

Marlene Dietrich nunca vivió fuera de la realidad pero en ciertas circunstancias, y no solamente en las relativas a la fecha de su nacimiento, modificó esa realidad y se atuvo rigurosamente a las modificaciones. Sobre todo con su carrera. A partir de cierto momento, sostuvo que su primera película había sido *El ángel azul*, y que antes de ella no había hecho nada. ¡Y guay del que la contradijera! *El ángel azul*, por cierto, constituye una cumbre alcanzada por pocas figuras, pero antes de este filme, Marlene Dietrich fue una figura bastante importante en los teatros y *music-halls* de Berlín, y también en el cine.

Los CD que nos devuelven la música y las canciones de las revistas del Berlín de los años 20, cuando Berlín, más que París, era el centro del mundo del espectáculo, son un testimonio del estilo original de Marlene, que entonaba las melodías con ironía, *nonchalance* y ambigua sensualidad y con una actitud de estar de vuelta de todo, tal como se podría apreciar más tarde en el cine sonoro.

Por otra parte, Marlene Dietrich desempeñó papeles secundarios en seis o siete películas entre 1922 y 1926, incluso, según algunas historias del cine, en *Die Freudlosegasse (La calle sin alegría),* que G.W. Pabst dirigió en 1925 con Asta Nielsen y Greta Garbo al frente de un vasto reparto. La leyenda se alimentó porque, de haber sido cierta, los dos mitos máximos del Hollywood de los años 30 habrían actuado en la misma película. Sólo se conservaba de *La calle sin alegría* una copia muy desgastada de una hora cuando la duración original del filme era de dos horas y veinte minutos. Una de las mujeres que hacen la cola delante de la carnicería habría sido Marlene Dietrich. Homer Dickens, en su libro *The Films of Marlene Dietrich* publicado en 1968 por Citadel Press –la primera obra

bibliográfica y científica consagrada a la actriz– reproduce una foto del filme, y, en efecto, la mujer que encabeza la cola parece Marlene Dietrich. Dickens aseguraba que se trataba de ella a pesar de reconocer que otros estudiosos del tema opinaban lo contrario. Gracias a la versión completa y restaurada en 1998, observamos que la escena ante la carnicería es más larga y detallada de lo que se creía; hay varios primeros planos de la mujer que encabeza la cola, y ahora puede afirmarse que no es Marlene Dietrich.

Después de *Manon Lescaut* en 1926, de Arthur Robison, con Lya de Putti y Vladimir Gaidarow en los papeles protagónicos, y hasta *El ángel azul* en 1929-30, Marlene Dietrich fue la protagonista de nueve películas. Sea en *Manon Lescaut*, en *Café Electric* (Austria 1927, de Gustav Ucicky), en *El navío de los hombres perdidos (Der Schiff der verlorenen Menschen)*, 1928, de Maurice Tourneur, o en *Ich küsse Ihre Hand, Madam (Beso su mano, señora)*, 1929, de Robert Land, la personalidad de la actriz, tal como se apreciaría más tarde, ya está definida: las miradas lánguidas, la fatalidad a pesar suyo, la ironía, la ambigüedad, las piernas magníficas. Sobre todo en *Die Frau, nach der man sich sehnt (La mujer que nos atrae*, estrenada en los países de habla hispana como *Tres amores*), 1929, dirigida por Kurt (más tarde Curtis) Bernhardt, toda la mitología dietrichiana, llevada al paroxismo por von Sternberg, está presente: la mujer misteriosa e inasible con la mirada torva y los rasgos y los pómulos acentuados por las luces y las sombras, por el humo del cigarrillo o por los objetos que la rodean.

Der blaue Engel/El ángel azul fue una de las películas que marcaron el siglo XX. Marlene es la cabaretera que lleva a la perdición a un maduro profesor de liceo sin culpabilizarse, en realidad, sin tener culpa alguna. El personaje estaba definido por la canción *Leit-motiv*: «Los hombres giran a mi alrededor como mariposas en torno de la luz; si se queman, ¿que culpa tengo yo?».

El director y su estrella prosiguen su colaboración en Hollywood. El traslado implicaba gozar de una publicidad a escala mundial y ganar grandes sumas de dinero, pero al mismo tiempo, en el caso de una artista fuera de lo ordinario, perder la esencia, el alma. Uno de los grandes méritos de Marlene Dietrich fue que, a pesar de las necesarias concesiones, esa esencia, esa alma, nunca se perdió del todo.

Exceptuada una película en 1933, dirigida por Rouben Mamoulian *(The Song of Songs/El cantar de los cantares)*, el ciclo Marlene Dietrich-Josef von Sternberg se extiende de 1930 a 1935 y constituye un todo creativo perfecto. En *Morocco/Marruecos* (1930), la *vedette* «desencantada» de un

cafetín de Marruecos abandona la vida de lujo y placer que le ofrecen y, en la retaguardia de las soldaderas, se aleja hacia el desierto tras el legionario que ama. La espía de *Fatalidad/Dishonored* (1931), ante el pelotón de ejecución, se pinta los labios y seca las lágrimas del joven oficial que deberá dar la orden. En *Shanghai Express/El expreso de Shangai* (1932), atraviesa cubierta de plumas una China reconstruida en estudios que resulta más auténtica que la real, y se sacrifica en plena revolución por el hombre que había amado cuando todavía no la llamaban Shanghai Lily. En *Blonde Venus/La venus rubia* (1932) –Hollywood obliga– una amante esposa y madre de familia retorna a su vida anterior y canta en un café de París saliendo de un disfraz de gorila. En *The Scarlet Empress/Capricho imperial* (1934), Catalina de Rusia es un icono más entre todos los iconos que componen la escenografía alienada que aumenta la maravilla y la asfixia de la atmósfera del filme. Finalmente, en *The Devil is a Woman/Tu nombre es tentación o La mujer y el pelele* (1935), Marlene es Concha Pérez, una española rubia y alucinante, en medio de los decorados más barrocos que puedan imaginarse y luciendo un vestuario de una belleza demencial, vestuario de inspiración española que, como los decorados, jamás existieron en España o en otra parte.

The Devil is a Woman marca el punto final de la colaboración entre Josef von Sternberg y Marlene Dietrich. Se dieron en su momento explicaciones realistas: desavenencias entre la actriz y su director, fracaso comercial de la última película, incluso una supuesta intervención del gobierno de España que habría amenazado a la Paramount con no seguir distribuyendo las películas de ese sello si no se retiraba de la circulación *The Devil is a Woman*, «ofensivo para la mujer española ». Sea como fuere, el filme, que llegó a estrenarse en casi todas las capitales del mundo, fue retirado de la circulación y sus copias se quemaron, por lo menos así se dijo. Sin embargo en los años 70 tuvo una resurrección triunfal en los cine-clubs y la televisión del mundo entero.

Después de *The Devil is a Woman*, Josef von Sternberg no volvió a encontrar su inspiración, pero Marlene Dietrich conservó su fría majestad, como antes, durante y después de *El Ángel azul*. Pero se planteó un problema: ¿qué hacer con ella? A mi juicio, las tres películas norteamericanas que siguieron al ciclo de von Sternberg, no ciernen al personaje y se pierden en esteticismos sin consecuencias. Marlene, vestida con mucha elegancia, parece haber perdido la trascendencia y su rostro, con las cejas depiladas y pintadas finamente hasta las sienes, no está fotografiado como se hubiera debido. *Desire/Deseo* (1936) dirigida por Frank Borzage y pro-

ducida por Ernst Lubitsch –una *re-make* no confesada de *Die schönen Tage von Aranjuez*, 1933, de Johannes Meyer con Brigitte Helm–, a pesar de un comienzo ingenioso, se hunde pronto en el tedio. *The Garden of Allah/El jardín de Alá* (1936) de Richard Boleslawsky, fue filmada en colores que no favorecen en nada a la actriz. Ella es Domini Enfilden, una mujer que sufre una crisis religiosa y que decide partir al desierto de Sahara «para tener un careo con el infinito». En el desierto, arrastrando su angustia envuelta en capas de gasa que flotan al viento, se enamora de un hombre que también huye de sí mismo; es un monje benedictino que ha abandonado los hábitos. *Angel* (1937) de Ernst Lubitsch, no implica ningún aporte especial de la actriz o del director a pesar de que muchos críticos opinen lo contrario.

En cambio, en *Knight Without Armour/Persecución/La condesa Alexandra* (1937) dirigida en Londres por Jacques Feyder, Marlene está muy bien fotografiada y las peripecias de aristócratas y proletarios rusos al estallar la revolución bolchevique constituyen un marco muy interesante de la acción. Es magnífica la escena cuando la Gran Duquesa Alejandra, saliendo de su fastuosa bañera de mármol, llama a su criada y nadie responde. El castillo y los parques que lo circundan están desiertos. La revolución está en marcha. Robert Donat es el galán, uno de los que mejor han funcionado con Marlene. Es interesante el encuentro de los dos personajes, ya muy entrada la acción. Varias veces habían estado juntos en el mismo lugar –una biblioteca, el estrecho pasillo de un tren– pero ninguno de los dos había reparado en el otro.

En 1938, Marlene está en Europa. Según se cuenta, responde con un rotundo no a la enviada de Goebbels que le propone, a precio de oro, reintegrar el cine de su país, y se dispone a filmar una película en Francia: *La passante du Sans-Souci,* que nunca se hará[1]. La guerra va a estallar, y Marlene considera más razonable volver a Hollywood. Aunque tenga que abandonar su hieratismo y, en una medida razonable, americanizarse.

Su *come-back* se registra en 1939, con *Destry Rides Again/Mujer o demonio*, un western de George Marshall que Marlene interpreta con una fogosidad y un brío inusitados, pero sin dejar de ser la Dietrich sobre todo en las tres canciones, y que logra por primera vez una respuesta masivamente favorable del público norteamericano.

[1] *La novela* La passante du Sans Souci *de Joseph Kessel será llevada al cine en 1981, dirigida por Jacques Rouffio. Será la película póstuma de Romy Schneider.*

Siguen dos películas en las que Marlene se burla un poco de su inquietante personalidad: la excelente *Seven Sinners/Siete pecadores* de Tay Garnett (1940) y *The Flame of New Orleans/Pasión fatal* (1941), una obra menor de René Clair. *Kismet* (1944) de William Dieterle, en el papel de una odalisca con las piernas pintadas de oro que lucen mal en *Technicolor*, Marlene está ridícula por primera y única vez en su carrera.

Finalizada la guerra, filma en Francia *Martin Roumagnac* (1945) de Georges Lacombe, junto a Jean Gabin, con quien estaba viviendo una gran pasión. Contrariamente a la opinión general de los críticos, el filme es interesante y tiene muchos elementos positivos.

Su nuevo retorno a Hollywood se cristaliza en una película donde su aparición resulta casi surrealista en el buen sentido del término. Con una peluca negra desgreñada y la tez oscurecida, Marlene encarna a una gitana de Europa central durante la invasión nazi (*Golden Earrings/Los aretes de la gitana*, 1947, de Mitchell Leisen).

En 1948 se produce el milagro: *A Foreign Affair/La mundana/Berlín Occidental*, de Billy Wilder, nos devuelve el mito con la misma incandescencia que en la Alemania de los años 20 o en *El Ángel Azul*. Sin lugar a dudas, la mejor película de Marlene desde que se disolviera su colaboración con von Sternberg. Es una comedia que transcurre en el Berlín destruido de la inmediata postguerra, y trata con mucha fuerza, pero siempre en tono de comedia, el nazismo y sus consecuencias. Friedrich Holländer, como en *El Ángel Azul*, le ha compuesto tres canciones fascinantes que Marlene interpreta como sólo ella sabe hacerlo. Una de las canciones *–Las ruinas de Berlín–*, es cantada en alemán, francés, inglés y ruso. Por primera vez Marlene Dietrich ocupa el segundo lugar en el reparto femenino, encabezado por Jean Arthur, una comediante extraordinaria, que también halla en este filme el mejor papel de su carrera. Las dos estrellas no se molestan; con sus personalidades opuestas, incluso se complementan.

Es lo contrario de lo que ocurre en la película siguiente, dirigida en Londres por Alfred Hitchcock (*Stage Fright/Desesperación*, 1949), que no entendió, o no quiso entender, el mito Marlene Dietrich. El reparto está encabezado por Jane Wyman, actriz detestable, primera mujer de Ronald Reagan y ganadora de un Oscar. Pero Marlene está muy bella, vestida por Christian Dior, y entona varias canciones, entre ellas una de Cole Porter y *La vie en rose* que, por supuesto, no crean la atmósfera de las canciones escritas por Friedrich Holländer.

Siguen algunas películas más de calidad desigual hasta la muy interesante *Witness for the Prosecution/Testigo de cargo* (1958) dirigida por Billy Wilder, con Tyrone Power y Charles Laughton, y la pesada *Judgment at Nurenberg/Juicio en Nurenberg* (1961) de Stanley Kramer. En 1978, acepta salir de su reclusión para actuar en *Just a Gigolo* dirigida en Alemania por David Hemmings. La acción transcurre en el Berlín de los años 20 y el personaje de Marlene intenta resuscitar la atmósfera sensual y malsana de su eterno personaje. Su única escena, pero esperada y memorable, se filmó en París y fue integrada luego al resto del filme. Marlene mantiene una conversación con David Bowie, que se somete a una especie de examen para llegar a ser un buen gigoló. Filmada en campos y contracampos, David Bowie había filmado sus diálogos meses antes en Berlín y Marlene le dio la réplica en París.

En 1953, Marlene Dietrich había comenzado una nueva carrera en la escena, cantando sus canciones más célebres. Ceñida en su vestido blanco brillante de lentejuelas y cubierta con una larga estola de piel blanca, Marlene celebró su debut en un cabaret de las Vegas. Luego y durante más de veinte años, repitió el mismo *show* con el mismo éxito en cabarets, teatros o salones del mundo entero. Su aparición en escena y su mirada al público con una expresión que parecía decir: «¿Por qué perdéis el tiempo viniendo a verme a mí?», se repetía de continente en continente; en cada país modificaba apenas su repertorio añadiendo una canción en el idioma de ese país. No era la atmósfera del Berlín de los años 20, ni la de la época de von Sternberg, pero aun condescendiendo a los nuevos tiempos y modas, seguía siendo Marlene Dietrich. El repertorio no variaba, el éxito tampoco. El público que la admiraba le perdonaba las inexactitudes que decía ex profeso y que para la actriz eran verdades indiscutibles; tener a Marlene Dietrich en carne y hueso ante los ojos era suficiente. ¿Qué importa si la canción principal del *Ángel Azul* era cantada en inglés y no en alemán lo cual resultaba un anticlimax? ¿Qué importa si cantaba *Johnny* en alemán «porque nunca se había traducido la letra» cuando en el filme donde la cantó por primera vez *(The Song of Songs)*, lo había hecho en inglés? ¿Qué importa si se apropiaba de la canción escrita por Friedrich Holländer para el filme *Die Stürme der Leidenschaft/La tempestad de las pasiones* (Robert Siodmak 1931) en el que Anna Sten había estado tan sublime como Marlene en *El Ángel Azul*, y la entonaba lánguidamente, sin la fuerza sensual requerida?

Marlene Dietrich, que nunca se había divorciado de su marido Rudolf Sieber, pero que vivía separada de él, fijó su residencia en París en los

años sesenta, en un departamento de la Avenue Montaigne. Mientras sus fuerzas se lo permitieron, invitó a amigos de antaño, o a jóvenes actores y actrices franceses, y solía asistir a algunos eventos y recepciones, pero tuvo la inteligencia de no formar parte de los círculos esnobs de lo que se suele llamar *Jet Set*.

Cocinaba muy bien y le encantaba hacerlo. Tenía sus secretos culinarios: para su célebre cocido, le eran necesarias ramas de perejil con las raíces que, bien lavadas, daban un gusto delicioso al plato, e iba en taxi a comprarlas a Orly Ville donde, según ella, estaba la única verdulería que las vendía. El carnicero de la rue Clément Marot que le conseguía las mejores carnes, lucía con orgullo sobre su tabla de descuartizar un enorme *poster* autografiado por la actriz.

Margo Lion, actriz sumamente personal y compañera de Marlene en revistas del Berlín de los años 20, frecuentaba su departamento. La amistad se había mantenido a través de guerras y prolongados alejamientos. Marlene la había sugerido para que desempeñara el segundo papel femenino en *Martin Roumagnac* (el de la hermana de Jean Gabin). Sin embargo, la amistad concluyó abruptamente en los años 80 cuando Marlene acusó a Margo de haberle robado la aspiradora. Dicen que cuando Margo Lion murió y le comunicaron la noticia a Marlene, ésta guardó un largo silencio que rompió con la frase: «Ahora estoy segura de que nunca recuperaré la aspiradora». Así era Marlene: capaz de gestos de gran generosidad (sufragó los gastos de hospitalización y operación de Elisabeth Bergner en una de las mejores clínicas de Londres)[2], o capaz también de romper a pedazos las fotos que algunos admiradores, después de esperar horas en la puerta de su casa, le tendían para que las firmase.

Se han escrito muchísimos libros sobre Marlene, y siguien apareciendo, sobre todo este año en el que se cumple su centenario. En plena era soviética se publicaron dos libros sobre ella en la URSS. También hubo biografías en rumano y en checoslovaco y, por supuesto, en lenguas más corrientes como el francés, el alemán o el inglés. Con mayor o menor calidad, aburridas o amenas, son todas obras bien informadas. Su hija, Maria Riva, publicó poco después de la muerte de la madre, una inmensa bio-

[2] *Marlene Dietrich veneraba como actriz a Elisabeth Bergner (1897-1986) que, en el teatro alemán, tuvo tanta trascendencia como Sarah Bernhardt o Eleonora Duse. Es interesante señalar que al mismo tiempo que Marlene filmaba en Hollywood* Capricho imperal *(1934), la Bergner también encarnaba en Londres a Catalina de Rusia en el filme* Catherine the Great, *dirigido por Paul Czinner con Douglas Fairbanks Jr.*

grafía que es ante todo un ajuste de cuentas: narra detalles que hacen sentir mal al lector, pero también aporta datos muy valiosos sobre ciertos momentos de la vida de la actriz así como sobre la preparación de las películas de von Sternberg. A mi juicio, el que mejor captó la esencia del ser humano Marlene Dietrich fue el actor francés Sacha Briquet, uno de los visitantes asiduos y amigos sinceros de la actriz durante los últimos treinta años de su vida[3].

La propia Marlene Dietrich escribió a menudo artículos para revistas y una autobiografía publicada en Alemania en 1979, donde se explaya sobre su niñez en Alemania y sobre su actuación en la Segunda Guerra Mundial, dos temas que resultan apasionantes contados por ella. Pero habla muy poco de su trayectoria artística y de la gente que conoció, lo que en términos generales quita interés al libro.

Entre las obras de Marlene Dietrich vale la pena rescatar su *Marlene's ABC*, un pequeño diccionario que escribió o dictó y que publicó en 1962, donde por orden alfabético, toca los temas más dispares e insólitos, con una agudeza y una ironía que son innegablemente de ella[4]. «Horóscopos», «mármoles», «mercado», «Salvador Dalí», «jerga», «Goethe», «Goulash», «Soledad», «Hígado», «Gérard Philippe» son, tomadas al azar, algunas de las entradas del diccionario. Marlene nos transmite el secreto de su famoso cocido y de algunos otros platos (los huevos revueltos, una verdadera delicia, cuyo secreto reside en poner dos huevos enteros más una yema, y revolver fuera del fuego la preparación cuando ha comenzado a cuajarse hasta que tome la consistencia de una mahonesa) y define todos los países que ha visitado. Dice de España: «El más romántico de los países». De Francia: «Aprendí el idioma a los cuatro años. Amé al país y a sus habitantes mucho antes de conocerlos. Es un amor que, contra toda lógica, me hizo muy feliz». De la Argentina: «Me gusta el país. Y Buenos Aires en particular. Me recordó París por la generosidad de su espacio y por la cantidad de gente culta que conocí. Sorprende la información de los críticos sobre el mundo teatral y sobre el cine hasta en sus aspectos más técnicos. Me encantó ser entrevistada por los principales críticos del país, porque en América no suelen honrar de esa manera a una mujer como yo».

[3] *En su autobiografía* Comédien, pourquoi pas?, *que lleva como subtítulo:* Marlene Dietrich, Jean Gabin, Robert Hossein, les autres...et moi *(AJ, París 1994)*

[4] *La prueba de que Marlene Dietrich deseaba decir lo que dijo fue la publicación del libro por cuenta de autor, y luego en colaboración con Doubleday (EEUU).*

Marlene Dietrich murió en París el 6 de mayo de 1992. Pero su mito sigue viviendo a través de sus películas y sus grabaciones que alimentan la leyenda entre los que la admiraron en su momento y entre los jóvenes sensibles a su fascinación. También, a través de actividades masivas, no todas de muy buen gusto, organizadas por su hija Maria, que no acaba de ajustar sus cuentas, sea en el magnífico Museo Marlene Dietrich creado en Berlín hace cinco años, o en emisiones televisivas y en diversas publicaciones. Por cierto que no debe ser fácil haber sido la hija de Marlene Dietrich.

Morocco

WITH

GARY COOPER

MARLENE DIETRICH

ADOLPHE MENJOU

DIRECTED BY JOSEF von STERNBERG



a Paramount Picture

Carta de Argentina
Los fieritas de Villa Crespo

Gustavo Valle

Abajo los *fieritas* entrenan a sus cachorros para futuros combates. Los ponen frente a frente y los azuzan hasta que ladran y sacan los colmillos y se enfurecen y esto a los fieritas los excita y les da ataques de risa. La gente del barrio dice que hay peleas de perros como a diez cuadras de aquí, en los viejos galpones abandonados de la empresa ferroviaria, pero yo nunca he visto una y a veces dudo de que esto sea cierto.

Los fieritas son pibes de unos veinte años que están todos los días en la acera de enfrente y fuman marihuana a cualquier hora. A eso de las seis de la tarde toman posiciones bajo el portal roto de la casa abandonada y junto a sus perros se sientan a gritar y decir barbaridades. Cada uno grita más fuerte que el otro. Hay risas sonoras y se oye el retumbar de los tambores de la Murga porque deben ensayar para los próximos carnavales. Tremendo escándalo.

Entre todos los fieritas de Villa Crespo destaca Sandro, pequeño pero fornido, probablemente de abuelos italianos, con los rulos rubios revueltos y la mirada desorbitada. Impone su autoridad dentro del grupo porque sabe amedrentar con la palabra pero sobre todo porque es padre de una nena y son suyos los mejores *grafitti* de la zona.

El otro día lo vi en plena acción. Con su lata de *spray* color rojo-fucsia remataba la corona de espinas de un Cristo muy rubio. Se trataba de una imagen de 2 metros por 1,50 pintada sobre el muro que está al lado de la tienda de los judíos. El *grafitto* revelaba una devoción estrambótica: Jesús, envuelto en un manto orlado, miraba con exagerada misericordia y sobre su cabeza se suspendía un corazón gigante que ardía en llamas, completamente incendiado. Sandro había pintado un autorretrato: el rostro de Cristo era idéntico al suyo. Justo allí, frente al *grafitto*, estaba una señora admirando el trabajo de Sandro. Era una vieja solitaria que veo a menudo por el barrio y que siempre luce flores negras en el ojal y en el cabello, y maquilla sus ojos con extravagante profusión. Cuando pasé a su lado me abordó y me dijo, casi al oído: «Será un poco malandra, che, pero mirá lo lindo que pinta».

Los fieritas no son malandros de verdad verdad, sino proyectos de delincuentes, muchachos de clase media baja que desean ser malos y a veces,

como por descuido, lo logran. En Buenos Aires hay muchos y cada zona tiene sus propios fieritas. Sospecho que Sandro y compañía viven en los edificios ocupados de Villa Crespo, de cuyos balcones descascarados siempre cuelgan trapos, sábanas y ropas, pero otros son de aquí al lado y viven en departamentos con sus padres y hermanos y van a casa a cenar milanesas todas las noches. Visten chaquetas de marca y calzados deportivos de colores estridentes. Lucen grandes tatuajes en sus brazos. Alguno llega hasta acá en moto o bicicleta montañera. La venta al menudeo de papeletas de marihuana da para vestirse bien y disfrutar de ciertos lujos. Además un Rotwailer o un Dogo Argentino cuesta plata. Cada cachorro alcanza los 300 pesos como mínimo.

La mujer de Sandro debe tener 18 años. Pero con el peinado de colitas parece de menos. Al salir del cole, con el uniforme y la nena en brazos parece que llevara a su hermanita. A veces los veo a los cuatro: a Sandro, a Lucía, a la nena y al Rotwailer, sentados en los peldaños de la casa abandonada esperando al resto de los fieritas. Casi no hablan entre ellos. Sandro juega con el perro, Lucía tararea una canción de moda mientras la nena tiene en su boca el chupete. De pronto Sandro gesticula, dice algo y Lucía le responde a los gritos, –¡imbécil!, le dice, –¡loca de mierda!, le contesta él. La nena empieza a llorar, no para de llorar y sigue llorando, tira al suelo el chupete y se pone a dar pataletas, le ponen de nuevo el chupete y lo vuelve a tirar hasta que los dos se hartan y comienzan a gritarle a la nena y también se gritan entre sí –¿viste boluda?, –¡estúpido! ¿qué hacés?, y el Rotwailer ladra y ladra y la gente voltea a ver lo que sucede y el portero del edificio se asoma, los coreanos del almacén los miran y se ríen, los taxistas que pasan reducen la velocidad y entonces el viento empieza a mover las hojas de los árboles anunciando las últimas lluvias en el barrio que hoy está particularmente escandaloso porque Sandro y Lucía se han vuelto a pelear.

Durante el día suele verse a los fieritas un poco más arriba, en la calle Corrientes, justo en la esquina del Banco de la Nación. Se sientan en los peldaños del viejo edificio oficial a ver pasar los colectivos. A la altura de Villa Crespo, Corrientes abandona sus grandes cafés y teatros para dar paso a los negocios típicos de barrio: colchonerías, locutorios, ferreterías y muchas tiendas de «Todo por 2 pesos». Entre el tráfago de automóviles y gentes que van y vienen de hacer trámites y diligencias, los fieritas destacan por su hieratismo. Detenidos en el tiempo y el espacio, desprecian la vida de la gente trabajadora con esa mirada irónica que sólo les está permitida a quienes imponen su autoridad y se apoderan de una zona.

Pero en realidad los fieritas no imponen ninguna autoridad. He dicho que no son delincuentes y por lo tanto ni aterrorizan ni meten miedo. Lo que

pasa es que la gente de Villa Crespo necesita figuras populares, un poco de espectáculo. Al estar en el tráfago populoso de la calle Corrientes y el encanto mítico de Palermo Viejo, Villa Crespo queda como entre dos aguas, no se encuentra a sí mismo y algo le falta. Sufre el efecto sándwich y la identidad se le complica. Por eso los fieritas son, en el fondo, necesarios. Los chicos malos otorgan al barrio una leyenda propia. Su vida callejera y pública los hace más osados que el resto de los vecinos y se convierten en genuinos protagonistas. Además los fieritas conforman la barra brava de Atlanta, el equipo de fútbol de Villa Crespo. Y un equipo de fútbol sin barra brava no va a ninguna parte.

Ahora que el sol comienza a salir y el verano cada día se impone, los fieritas y sus cachorros ocupan las aceras en forma de improvisados solariums. Extienden sus toallas, se untan aceites bronceadores y disfrutan de un día de playa en las aceras. Mientras tanto, desde los balcones de las casas y tras las ventanas de los edificios, los vecinos observamos esta libertad con envidia inconfesable. Sabemos que la calle no es nuestra sino de ellos. Nos recogemos en nuestras habitaciones pensando en esto, pero también en el destino incierto de estos pibes, que hacen de su callejeo ruidoso, la leyenda cotidiana de este barrio.



Marlene Dietrich y su hija María

Entrevista a Fernando del Paso

Reina Roffé

–Usted se inició como poeta y dibujante. En 1958 publicó Sonetos de lo diario. *¿Sigue escribiendo poesía y dibujando?*

–Efectivamente. Siempre, desde muy niño, me gustó mucho la poesía, pero fue la lectura de *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández, el detonante de mi vocación literaria, no solamente de mi vocación sonetística, si la podemos llamar así, sino de toda mi vocación literaria. Comencé con esos sonetos, que me publicó Juan José Arreola y me valieron una invitación a participar en su taller, a cuya sombra o, mejor, a cuya luz, hice mis primeros pinitos literarios, y de ahí pasé al cuento y a la novela. En cuanto al dibujo, pronto saldrá por el Fondo de Cultura Económica un libro titulado *Castillos en el aire*, muy peculiar, porque es más de dibujante que de escritor, tiene un poema en prosa, pero lo más importante son los veinte dibujos en tinta china que contiene.

–¿Se podría decir que su novela José Trigo *(1966), con la que obtuvo el Premio «Xavier Villaurrutia» ese mismo año, es la primera muestra de su particular manera de concebir el género novelístico, en el sentido de que usted parece apoyarse más en la búsqueda de técnicas narrativas y en las formas expresivas que en la anécdota en sí o en la trama?*

–José Trigo, que es el título de la novela y el nombre del aparente personaje principal, en realidad, resulta un pretexto, un hilo conductor del paisaje y de otras historias, porque el personaje principal es, sin duda alguna, el lenguaje. Esta novela es producto de una época en la que me apasionó el lenguaje en todas sus posibilidades lúdicas. Y jugué con él de una manera buscada, rebuscada, encontrada, historiada, así como con todas sus variantes, digamos, mexicanas; no solamente el mexicanismo urbano, sino el mexicanismo rural, incluso el aztequismo, los aztequismos. No vacilé en escarbar diccionarios y cementerios de las palabras para ponerlas al azar, nuevamente, en algunas páginas.

–¿Usted se considera, como alguna vez señaló el crítico uruguayo Ángel Rama, parte de la generación de los sesenta, de esa generación (Gustavo

Sainz, José Agustín, entre otros) que despuntó por hacer un tipo de literatura urbana muy sostenida en el habla, en la comunicación de la lengua?

–José Agustín es diez años menor que yo. Claro que a medida que uno crece esas diferencias pasan a ser insignificantes. Octavio Paz era veinte años mayor que yo, pero después, en fin, todos pertenecemos a una generación ampliada, por así decirlo. Nada más que mi novela, por las circunstancias topográficas de sus principales escenarios, está a caballo entre la novela urbana y la novela rural, es una especie de puente, porque algunos capítulos tienen lugar en unos campamentos, unas sierras baldías muy grandes de México, en las que surgieron pequeñas ciudades, donde las casas eran furgones y vagones del ferrocarril abandonados, y otros transcurren en el Volcán de Colima; me refiero a los capítulos relativos a la llamada cristiada o guerra religiosa de los cristeros en los años 1920 y 1930 en México. Pero sí fui de aquellos seducidos por las nuevas técnicas, seducidos por James Joyce, aunque se nos adelantó muchos años, por supuesto, pero lo acabábamos de conocer, se acababa de traducir al español el *Ulises*. Y, sobre todo, éramos grandes lectores de John Dos Passos y de otros autores que habían heredado y empleado muy bien los instrumentos creados por James Joyce para escribir. Así que, en algunos aspectos, sí nos sedujeron la técnica y el experimento.

–En Palinuro de México *(1977),con la que había ganado en 1976 el Premio «Novela México» y, luego, en 1982, obtuvo el Premio «Rómulo Gallegos», pareciera que hay más trama, digamos, o muchas historias y una cantidad de referencias culturales y literarias en juego que hacen de ella una novela exuberante y enciclopédica, comparada con la primera que usted publicó.*

–Yo diría, sin embargo, que *José Trigo* tiene demasiadas tramas entrelazadas. En cambio, *Palinuro de México* es, más bien, una obra un tanto proteica, en el sentido de que se va por todas partes, se expande por todas partes. Aunque no es *Rayuela*, de Cortázar, se la puede leer casi a partir de cualquier capítulo y saltar de uno a otro, como quiera el lector. En efecto, constituyó un experimento distinto. Lo que trató de ser una inmersión en mí mismo, en mi infancia, en mi adolescencia (como he dicho en otras ocasiones, se trata de una novela con alto y profundo contenido autobiográfico), se desbordó. Porque una novela autobiográfica es lo que uno fue y lo que uno cree que fue, lo que uno quiso o pudo haber sido, se conjuga en varios tiempos verbales.

–Hablando de elementos autobiográficos, usted trabajó en publicidad durante catorce años. Palinuro de México, *precisamente, contiene una sátira, por momentos despiadada, del mundo publicitario.*

–Sí, en esta novela es muy evidente la huella profunda que dejaron en mí los catorce años (que no son pocos, ¿verdad?) que pasé en la publicidad como *copy writer*, según se decía en el argot publicitario de entonces, creo que todavía se sigue diciendo.

–¿Cumplía, entonces, funciones de redactor creativo?

–Sí, aunque más que escribir, los *copy writers* pasamos a idear comerciales para la televisión que incluían el tema o *slogan*, el *jingle*, o sea, la canción correspondiente. El ejercicio de la publicidad me marcó de manera definitiva. En efecto, la experiencia de la publicidad está volcada en *Palinuro de México* de una manera indiscriminada y como una catarata. En cambio, en *Linda 67*, la novela experimental policíaca que escribí, aparece como una experiencia decantada, que uso para dibujar al personaje principal.

–En Palinuro de México *se cuenta, entre otras muchas cosas, la historia de un estudiante de medicina muerto durante los actos violentos de 1968, que tuvieron lugar en la Plaza de las Tres Culturas. Por tanto, ¿estamos ante una novela que también pretende incluir una crítica social y política?*

–Hoy, 2 de octubre de 2001, justamente, se cumplen treinta y tres años de la matanza del 2 de octubre de 1968, que yo no viví completamente desde adentro, porque ya no era estudiante (tenía suficientes años como para ser el padre de un estudiante, nací en 1935), aunque sí viví como espectador, como un espectador conmovido, sumamente atribulado. Aunque parezca pose decirlo, pero así pasa, los personajes de una novela escogen su destino. Yo decidí recrear mi infancia y mi adolescencia, pero, de pronto, uno de los personajes que representa eso (porque son varios «yo» los que aparecen) decide ser estudiante de medicina que muere en una de las masacres de 1968, lo cual, en un principio, implicó un problema que solucioné sin más ni más: contando cosas que sucedían en 1968, pero en un escenario que correspondía a quince años antes, al México estudiantil de los años cincuenta, cuando la universidad y todas las escuelas y facultades de la universidad estaban en el centro de la ciudad, no en la Ciudad Universitaria. Sin embargo, a pesar de ese desfase de tiempos, nadie ha protestado. Y fue, sí, la experiencia terrible de 1968 la que marcó definiti-

vamente la novela, la que le dio, pues, un rumbo final, un desenlace; y la que sirvió para armar un capítulo pivote, yo lo llamo así, porque la novela gira alrededor de él.

–¿Se puede leer Palinuro de México *como una saga del antihéroe?*

–Sí, en buena parte es eso, porque el nombre Palinuro está tomado de la *Eneida*. Palinuro, como se sabe, era el piloto de la nave de Eneas. Se queda dormido en el timón del barco, dormido cae al mar y dormido lo arrastran las aguas hasta un lugar donde los habitantes, por robarle la ropa, lo matan. Y ese mito fue recreado, recogido por el gran ensayista inglés Cyril Connolly en su libro *La tumba sin sosiego*; el mismo Connolly escribía unos artículos culturales maravillosos con el pseudónimo de Palinuro. Connolly cuenta que algunos psiquiatras, durante una época, utilizaron el mito de Palinuro para referirse a aquella persona cuyo mayor deseo es fracasar; es decir, que hace todo por fracasar en la vida, porque su triunfo está en vivir el fracaso.

–Entre otras disciplinas, usted estudió biología. La novela, por cierto, da cuenta de esto con la inclusión de una cantidad considerable de conocimientos de anatomía y patología médicas.

–Yo quise ser médico y no lo fui por diversas razones. Esto constituyó para mí, durante un tiempo, una frustración. Cuando acabé *Palinuro de México*, me di cuenta de que yo no tenía nada que ver con esa ciencia, sino sólo con aquellos aspectos de la medicina que podríamos calificar como románticos, nada más, y con la historia de la medicina que siempre me resultó fascinante. En efecto, la ciencia de la medicina sirve como andamiaje, es casi como carne del libro, porque es la ciencia destinada siempre al fracaso último, nunca nos salva por completo, ¿verdad? Una ciencia que tiene que ver con nuestro cuerpo; nuestro cuerpo es el único instrumento que tenemos para conocer el mundo, las cosas, y conocernos a nosotros mismos. Al tiempo que es un conjunto de maravillas, nuestro cuerpo es un conjunto de miserias. Nos pertenece y no nos pertenece, porque es muy difícil definir exactamente cuál es la propiedad de nuestros órganos, por ejemplo, de nuestro hígado. En otras palabras, nos conocemos sólo muy superficialmente en el aspecto físico, también en el aspecto moral o espiritual. Como le decía, el cuerpo es el único que nos sirve para vivir sin que tampoco entendamos bien cuándo comienza la vida, la nuestra, y cuándo dejará de ser nuestra vida. Bueno, todo esto me pareció tan importante que funciona como piel de la novela.

–Que también tiene un contenido erótico importante. ¿Coincide con Georges Bataille en que el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte?

–Es un pensamiento un tanto oscuro, no sabría decirlo, pero sí coincido en muchas cosas con Bataille. Tanto es así que le hago un pequeño homenaje. Hacia el final de ese capítulo que titulé «La Cofradía del Pedo Flamígero» haciendo burla de una frase de Charles de Gaulle, que dijo: «Francia ha perdido una batalla, pero no ha perdido la guerra» yo pongo en boca de Palinuro lo siguiente: «*La France a perdu un Georges Bataille: elle n'a pas perdu la guerre*». El erotismo también cumple un papel muy importante en mi novela, es evidente. Un erotismo que oscila entre *El collar de la paloma* y *El cantar de los cantares* hasta la obscenidad más divertida. Claro que sí, el erotismo es una de las funciones más importantes de ése nuestro único instrumento que es el cuerpo, para conocerse a sí mismo.

–Actualmente, usted es el director de la Biblioteca Iberoamericana Octavio Paz de la Universidad de Guadalajara y ya no vive en México D.F. que, en su segunda novela, tiene una fuerte presencia, una presencia, diría, casi nostálgica. ¿Cómo es ahora la ciudad de México?

–Cierto, ahora resido en Guadalajara. Precisamente, el cambio de todas las escuelas de la parte del mero corazón de la ciudad de México (todas estaban detrás de la Plaza Mayor, de la Catedral, esos edificios tan fríos, cuya arquitectura, en un momento dado asombrosamente moderna, probó muy pronto que era una arquitectura caduca) fue lo que me hizo cantar, creo yo, a esa parte de la ciudad que estaba tan llena de vida y que entró en decadencia cuando sacaron las escuelas de ahí; calles llenas de tiendas, torterías y merengueros; de evangelistas que escribían cartas a los que no sabían escribir; llenas de prostitutas, cabarets; llenas de picaresca americana. Era una ciudad todavía vivible, ya era una gran ciudad, y muy hermosa, pero no lo sabíamos. Y ahora México todavía es bella, pero ya no es tan vivible. Es un desastre en este sentido.

–¿Podríamos decir que Noticias del Imperio *(1988) es, decididamente, una novela histórica?*

–Yo creo que todas las novelas, hasta las malas, son históricas, porque reflejan una sociedad, sus hábitos, su forma de ser, etc., y, para eso, nada mejor que el gran fresco de la *Comedia humana* de Balzac. Pero hay nove-

las, pues, cuyos personajes son personajes que existieron, que pertenecen a la vida real, y oscilan entre la biografía novelada y la farsa o la parodia total, como en el caso de la novela de Abel Posse, *Daimón*, que constituye una gran parodia de la vida y de la epopeya del mítico Lope de Aguirre, el tirano, y una parodia también del realismo fantástico, tal como fue definido por Carpentier y tal como se puso de moda en Europa. Ante la libertad (que estoy convencido tiene el novelista desde su papel privilegiado, el historiador no goza tanto de ella), me adjudiqué una serie de responsabilidades, yo mismo, nadie me las impuso, para tratar de recontar la historia, reinventarla de una manera distinta a la oficial. No fue un propósito a priori, se fue dando así a medida en que yo iba desarrollando la novela.

–Juan Rulfo ha sido y es una especie de ángel tutelar de muchos autores en lengua castellana. ¿Usted lo conoció?

–Yo fui muy amigo de Juan Rulfo Sí, fuimos muy amigos durante muchos años. Conversamos horas y horas en México, luego dejamos de vernos por algunos años. Pero, en fin, él me orientó en mis lecturas de novelas. Parecía un hombre que había leído todo lo escrito en novela. Con él, aparte de haber tenido una relación muy afectuosa, me sucedió algo realmente especial. En *José Trigo*, me propuse hacer un homenaje a Rulfo a través de uno de los capítulos; es decir, elaborar un pastiche rulfiano con palabras y giros que eran característicos de sus personajes y de él mismo. Cuando salió el libro, nadie, absolutamente nadie, dijo: «¡Bueno, qué rulfiano es esto!» Nadie. En cambio, hablaron de la influencia que ejercía Rulfo en mi novela, allí donde yo no la había sospechado. Claro, porque no se trataba de una influencia superficial, sino de una influencia más profunda, sobre todo en lo que se refiere a mi actitud frente a la desesperanza, la desolación, la soledad.

–Hay quienes todavía se preguntan por qué un autor capaz de crear libros tan bellos como El llano en llamas *y* Pedro Páramo *dejó de escribir o de publicar.*

–Es un misterio por qué Rulfo dejó de escribir. Muchos grandes escritores, no sé cuántos, pero conozco algunos casos, han elegido el silencio o el silencio los ha elegido a ellos. Nicanor Parra hace treinta años que no escribe; Juan José Arreola también dejó de escribir en los últimos treinta años; Rulfo, en los últimos veinte. Yo no he vuelto a la novela en quince años, aunque he escrito muchas otras cosas, pero no tengo interés en la novela ni me aflijo por no tenerlo. Estoy muy tranquilo.

–Desde la admiración por la obra del escritor jalisciense, Elena Poniatowska me comentó en una entrevista que Rulfo era un hombre que tenía una actitud de desconfianza y de rencor. ¿Por qué?

–Rulfo era un hombre que podía ser muy dulce, muy tierno; pero sí, no cabe duda de que era un hombre triste, básicamente triste y desesperanzado. Yo no sé la razón. En realidad, nunca me puse a escarbar en esos aspectos, porque nuestra amistad era lo suficientemente cálida como para ponerme a indagar en estas cosas. Preferí respetar su intimidad. Él era un hombre que tuvo problemas con el alcohol y eso, claro, le causó grandes depresiones toda la vida. Y, por otra parte (ésta es mi opinión), él parece que ha sido uno de los grandes escritores menos cerebrales del mundo y más intuitivos, y, por eso, quizás el éxito lo abrumó, lo abrumó un poco (le repito, ésta es una opinión, una hipótesis, nada más) y le dio miedo dejarse influir por Rulfo, volverse demasiado rulfiano.

–Además de Rulfo, ¿quiénes son los autores que han dejado una marca importante en su obra?

–Están aquellas influencias que yo me adjudico y están las que me han adjudicado otros, y quizá tengan razón, no lo sé. Desde Shakespeare a Flaubert, desde Joyce a Thomas Wolfe. Cuando hablo de influencias, siempre me dicen: «¿Y los escritores españoles, qué?» Yo les respondo: «Ésas no son mis influencias, ésos son mis abuelos». Es decir, no es algo que he recibido de afuera, es algo que se trae un poco en la sangre. Y ahí están Góngora, Cervantes, Quevedo.

–Borges decía que él dormía del lado de Cervantes y de Quevedo, que estaba más con Quevedo que con Góngora. ¿Y usted?

–Yo no sé de qué lado duermo, tampoco estoy muy seguro quién está a mi derecha o a mi izquierda cuando duermo; tampoco podría decidir definitivamente que me gusta más Quevedo que Góngora, porque hay cosas de Quevedo que me gustan mucho y otras no tanto, y lo mismo podría decir de Góngora. No me veo en la necesidad de elegir.

–¿Qué opina usted sobre la tensión que existe actualmente entre lo que se ha dado en llamar cultura de masas y alta cultura?

–Bueno, qué quiere que le diga. Yo he contribuido, no a la cultura de masas, pero cuanto menos a la difusión de la cultura y a la difusión de algunas ideas a través del periodismo. Yo no creo que el periodismo sea una

obligación para ningún escritor, pero algunos lo hemos asumido con cierta responsabilidad y cierto disfrute. Yo seguiré acudiendo al periodismo de vez en cuando. En cuanto a la cultura de masas, ahora también alimenta a la propia literatura. Qué va a pasar ahí, no lo sé.

–Acaban de salir por la editorial Fondo de Cultura Económica los primeros tomos de su obra completa. ¿Cómo se siente alguien a quien le publican en vida la obra completa?

–Bueno, se han difundido como obras completas, pero se llaman *Obras*, precisamente porque uno no está completo todavía y puede escribir más. Y, de hecho, falta un tercer tomo de ensayo y periodismo que aparecerá en unos meses. Además, también hay material para un cuarto tomo, que lo tendré listo en dos o tres años. Entonces, no son completas, pero mi obra de mayor peso ahí está, en esos tomos que han salido ya y en los otros dos que vendrán. No tengo una sensación especial, porque son los mismos libros que ya había publicado, nada más que ahora están pegados, van juntos.

–¿Trabaja en otros proyectos?

–Quiero terminar una serie de ensayos sobre *El Quijote* de siete conferencias que di. Creo que tengo material para desarrollar tres ensayos más con el objeto de reunirlos todos en un libro. También estoy escribiendo algo de poesía.

–¿Ha vuelto a los orígenes?

–Sí. Publiqué, aparte de esos nueve *Sonetos de lo Diario* (de esto hace unos cuatro o cinco años), un libro que se llama *Sonetos del Amor y de lo Diario*, porque a esos nueve iniciales agregué unos treinta más, algunos eróticos, casi todos amorosos. También tengo la obra de teatro *La muerte se va a Granada*, sobre el asesinato de Federico García Lorca, que publicó en una muy bella edición Alfaguara y que se llevó a escena en México y que aquí, en España, no ha tenido trascendencia, quizá porque se perdió en ese *mare magnum*, en esa avalancha de obras y publicaciones sobre Lorca que hubo en 1998, cuando se celebró el centenario de su nacimiento.

–Ha practicado varios géneros, yo diría que casi todos. ¿Cuál es su preferido?

–En realidad, me encuentro muy a gusto en el ensayo, en ese tercer tomo de mis *Obras* van a salir doscientos cincuenta artículos, entre otras cosas, que yo escribí para un periódico mexicano desde Londres, que constituyen en su mayor parte ensayos breves, de cuatro o cinco cuartillas, pero son ensayos. Tanto es así que, al releerlos, los he encontrado vigentes, porque no eran reseñas lo que yo hacía, sino pequeños ensayos sobre diversas cosas que sucedían en Londres, lo mismo la publicación de una biografía y estudio sobre Bram Stoker, el autor de *Drácula*, como sobre una exposición o retrospectiva de Magritte. Y ahora, como le decía, con los ensayos sobre *El Quijote*, me siento muy cómodo. También he escrito unos textos sobre el futurismo italiano, un movimiento que me interesa muchísimo. Entonces, cuando estoy en el ensayo, me siento muy bien ahí y muy bien cuando escribo poesía, y así con cada género. Son diversas aguas, pero siempre estoy navegando en una o en otra muy a gusto.

–Usted vivió algunos años en Londres, donde colaboraba con la BBC, ¿verdad?

–Sí, un servicio latinoamericano.

–¿Cómo fueron los años que vivió en París?

–Fueron un poco años de disipación, de descanso, pero también de mucho trabajo. Yo me cambié de la BBC a Radio Francia Internacional. De ahí, después, me llamaron a la embajada de México para que fuera consejero cultural en París, y yo acepté. Luego, fui cónsul general.

–En México, una cantidad considerable de escritores (Fuentes, Paz, por ejemplo) han tenido cargos diplomáticos, cosa que no ocurre en otros países latinoamericanos, al menos, con tanta frecuencia. ¿Cómo se concilian ambas actividades?

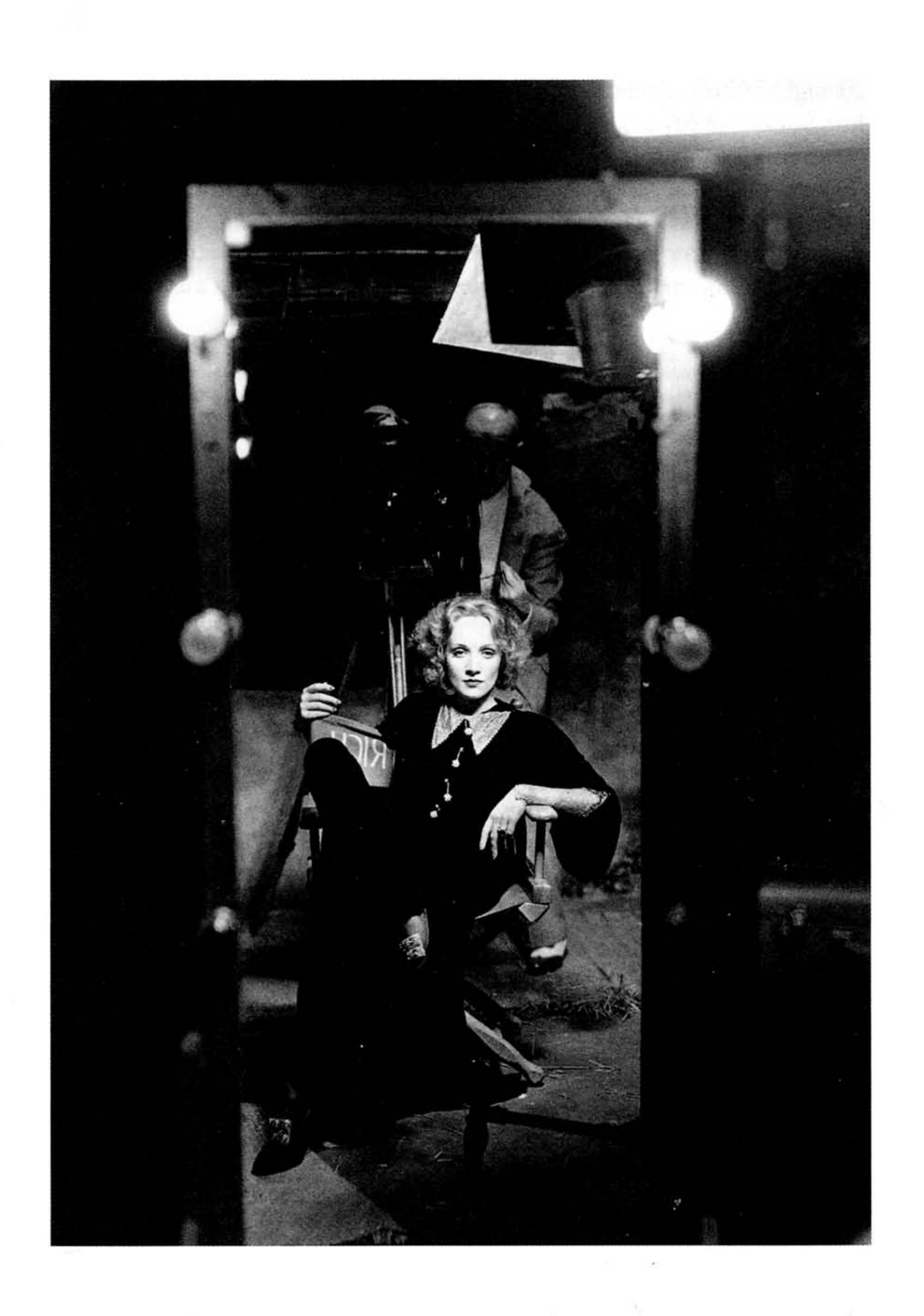
–En realidad, no es que se concilien, son dos cosas diferentes que hay que hacerlas a distintas horas, incluso en distintos años. Hace muy poco que yo he podido reunir varios ingresos procedentes de la literatura y, a veces, indirectos. Quiero decir: siempre he tenido que trabajar, primero en agencias de publicidad, después en la BBC, etc., etc. Aunque no congeniaran con la escritura, debía realizar otros trabajos para poder vivir.

–¿Qué es lo mejor que le ha dado su actividad creativa?

–Eso es muy difícil de decir. Me ha dado muchas satisfacciones. Algunas, inmediatas, a pesar del miedo con el que siempre se escribe cuando se está creando algo. Otras, posteriores, cuando uno se relee mientras está escribiendo una obra. Pero lo mejor de todo es llegar a los lectores, conocer lectores que te han leído o saber que existen otros que te disfrutan, aunque uno no los conozca. Y, muy especialmente, llegar a los lectores jóvenes. Para mí, como para muchos otros autores, esto es lo más importante.

Entrevista celebrada el 2 de octubre de 2001 en Madrid, cuando el autor visitó esta ciudad para presentar los dos primeros tomos de su obra reunida bajo el título de Obras.

BIBLIOTECA



Rodaje de *El expreso de Shangai*

Rosa Leveroni: una palabra herida*

«Nada hay más nostálgico por definición. El nombre mismo evoca la idea de aislamiento y, por consiguiente, la de huir de los demás y encontrarse a sí mismo». Con estas palabras, el historiador rumano Alejandro Cioranescu –durante los últimos cincuenta años de su vida exiliado en la isla de Tenerife– desmitificaba un territorio tan propicio, a lo largo de la historia de la literatura, para la candosora invención mitológica y las utópicas nostalgias de la razón. En efecto, la isla está desmembrada de una porción mayor de tierra, es una región transterrada, una geografía de periferia con todos sus flancos abiertos a la monotonía del mar circundante; sin embargo, esta disyunción, en primer término territorial, supone un desajuste, distancia o imposibilidad de comunicación, una quiebra espiritual para quien se siente, en ella, desplazado. La poesía de Rosa Leveroni (Barcelona, 1910-1985) visita esta «pulcra tierra firme del silencio» sin haber residido nunca en una isla. Porque en su mar sin velas, en las aguas adormidas del puerto, en el letargo de las horas que impiden el viaje y en la vida pesarosa e indiferente de estos seductores paraísos, los sueños y deseos del hombre se pierden en la sequedad de sus arenas, junto al «mudo grito de desespero» de los botes abandonados en la orilla. Ya lo dijo Pedro Salinas, «un paisaje es un estado del alma»: el espacio desarraigado de la isla es la réplica cartografiada del cerrado recinto de la poesía de Rosa Leveroni, un conato de vida y pasión inmerso en la vastedad de un océano de incomprensión, el grito desesperado de quien se ha quedado a la orilla del mundo, contemplando cómo todo sucede más allá del puerto, en alta mar, en el afuera de su interior exilio, más allá de su aislamiento.

(...)
He vuelto de las islas del sueño
con las velas colgando, cansadas.
En el puerto, cansados rostros, vacía
[la mirada,
la tristeza incurable de las cosas.
(...)

En este punto, no resulta insensato aproximar la obra de la autora catalana a la de Josefina de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1907), no por ser mujeres y poetas coetáneas, sino por erigir ambas un universo lírico esencialmente desdi-

* *Rosa Leveroni,* La casa desierta y otros poemas (poesía publicada y poesía inédita), *prólogo de Vinyet Panyella, traducción de Rosa Lentini, Igitur / poesía, n.º 17, Tarragona, 2000*

chado. La voz de la poeta insular –muy próxima, por intuición poética y trato personal, a la generación del 27– se emite desde el vacío; la mujer y sus contingencias se anulan por completo; su huera realidad, la del cuerpo y el alma, se deslizan por el hueco por donde dejarán de existir. A través de él, se recibe la visita del pasado, lo irremediable bergsoniano –la infancia de *Versos y estampas*– o se atrae la incertidumbre de lo posible –el futuro de *Poemas de la Isla* o *Marzo incompleto*, el amante y la hija que se anhelan, se convocan, se buscan denodadamente, y a los que se renuncia cuando se saben sabor de imposibles. Toda la poesía de Josefina de la Torre es puro lugar de aparición: ella desaparece para que aquello que se fue sin más, desapercibido en el correr de las horas, adquiera, mediante la memoria, una fisonomía y cierta estabilidad, y lo que no es porque aún no ha sido se retrotraiga de sus confines al tiempo del poema. El poema es, por tanto, un espejo en el que Josefina presentifica lo que, en rigor, carece de existencia; su voz no canta el tiempo concreto del presente, se embebe en la interioridad de su yo y «desciende –con las palabras de María Zambrano– hasta los «ínferos» del alma, de la psique, hasta la zona psicofísica»[1]. Ensimismada como Penélope, su única acción es el eterno ensoñar, la invención de sí misma, niña ayer, madre mañana, para así esperar todos los días de su vida, soñando o evocando ausencia. Para Rosa Leveroni es también el amor el único sustento de su vida y, de hecho, aparte de los ecos que la guerra dejó en sus composiciones de los años cuarenta, todos sus sentimientos y reflexiones giran en torno a este principio vital de su existencia. Sin embargo, la palabra no brota con la plenitud del goce, sino con la punzante ausencia del ser amado. La única manera de anular su mismidad y liberarse de su encierro se la ofrece la apertura del *eros*, un desplegarse y salir de sí para recogerse en la intimidad compartida, la dicha de otro tiempo que hoy sólo puede evocar. Como Josefina, también habrá de soportar la inútil espera en el puerto, con los ojos escudriñando el horizonte, día tras día creyendo descubrir, en la llanura desierta, las velas que anuncian el regreso del amante. «Del sueño el hilo tejía y destejía, / Penélope devota hacia una sombra / de amor ido». La vida se estanca, los seres, las conversaciones, las circunstancias cotidianas desaparecen, absorto el ánimo en el dolor de la ausencia. El amor que la consume y desborda la palabra emite su voz doliente sin hallar respuesta; la intransitividad del sentimiento, la conciencia trágica de su estar aislada y la distancia insalvable que la

[1] *María Zambrano:* Notas de un método, *Mondadori, Madrid, 1989, p. 83.*

separa de todo constituyen su *mal de vivre*. De ahí su preferencia por los cantos elegíacos, de ahí la alusión obstinada al pasado, de ahí que asuma la condición del náufrago, el que ha sido arrojado al mundo y se ha extraviado, componiendo –desde su alma encallada– oscuros cantos mientras espera. Frente a la insatisfacción del presente y el temor de un mañana aún más desdichado queda la única compañera fiel, la quimera, la verdad de la memoria y la ensoñación, inconsistente, imaginada.

(...)
Y me toma la amargura. Sin lucha,
como un náufrago perdido, en la paja
intensa del trigo, hago recuento
de todo puerto cerrado. De orillas
que ya no veré más. De aquellas rocas
donde quedó la carne de alegría.
De esta soledad de la que soy presa...
(...)

Ígitur / Poesía ha editado recientemente *La casa desierta y otros poemas,* una cuidada selección de su obra que ha primado, junto a los poemas de *Epigrames y cançons, de Presència i record* y de *Poesia*, una sección dedicada a sus composiciones inéditas. Rosa Lentini ha volcado en la lectura de la autora catalana sus tres maneras de afrontar la creación poética, traduciendo, seleccionando y llevando a la imprenta una obra que descubrirá para muchos lectores una voz poética fundamental –vagamente editada y estudiada por ahora– dentro de la lírica contemporánea en lengua catalana. Según Vinyet Panyella, prologuista del libro, «la presente antología (...) constituye un logro más de Rosa Leveroni contra el olvido del tiempo y las circunstancias. La edición de los textos en catalán con su correspondiente versión castellana amplía, aún más, las posibilidades de lectura y difusión».

La sonrisa de Dios ha dejado la tierra,
el cuervo traza en el cielo signos de cábala.
El cálido llanto del mar marchita el alba,
y el clamor de locos el misterio extravía.
Las rosas se ajaron, no brillan las estrellas.
El ángel olvidó sus vuelos parabólicos.
El mar ya no conoce caricias de peces,
ni el potente susurro de velas hinchadas.
Los campos no tendrán el abrigo de mieses
y en el frío velarán los muertos que duermen...

Y el Dolor reinará y la Angustia, por siempre.

A pesar del desencanto, no se trata del *pathos* catastrófico ni del pesimismo apocalíptico tan caros a la retórica y el arte actual. Hubo amor verdadero y hay ahora olvido y desasosiego del alma. En todo caso, a partir de esta circunstancia personal, parecen anidar en su poesía los mismos síntomas de la enfermedad que infecciona gran parte de las manifestaciones artísticas de la modernidad: el sentimiento de la desposesión, el ocaso de una cultura asestada por las sacudidas de la barbarie –de un lado– y los ataques implacables de la racionali-

dad científica del otro. Pero no es el retrato de la condición moderna lo que aborda esta poesía, sino una vivencia personal del tiempo de la vida, de sus fulgores y sus sombras. Su soledad es la del alma en trance de autoexamen, y por eso nos reconocemos en su poesía no tanto como masa ideológica colectiva, sino como entidades aisladas, como individuos llamados, desde su palabra, al temblor de la emoción. Si los tonos son desesperados, si el escepticismo inunda la palabra, si el universo se invierte y queda tocado de muerte, todo ello lo justifica el dolor inmenso de su corazón, el deseo desdeñado, «la desolación de la quimera». Su palabra propone un embate consigo misma, enarbola la bandera de la conflagración y se asesta los golpes más incruentos: negaciones, quejas, exabruptos, paradojas, reclamos sin respuesta y todo un rosario de términos e imágenes que aluden al vacío y la desaparición:

Como animal herido, así tan sola
morir de cara al cielo, en la maleza
alcanzada con dolor, sin pesares
de vínculos rotos, lejos el asco
del último engaño, triste ponzoña
por la muerte querida... Morir sola,
el ojo inundado por la alegría
de una gran desnudez. Dulce olvidarse
del dardo que me hirió, miseria de otro
pero mía también. Morir tan sola,
hurtándole mi grito a la tiniebla:
Cierta del Resplandor...

Y a pesar de todo, su poesía es un viaje a la reconquista de la esperanza aun cuando las sombras de la soledad, la monotonía y el hastío de vivir, el punzante aguijón del dolor más torturan su ser. Su poesía es grito, anhelo, palabra mendicante que no quiere rendirse al silencio que es nada, que es quietud de lo que se deja ir en brazos de la muerte. Su poesía padece la misma angustia de otros creadores que, como ella, aprendieron el sentido de la vida a fuerza de encararse con la muerte, fuera la de los cuerpos, las ideas o las almas. La palabra de Rosa Leveroni es una herida de amor y tiempo que traspasada de dolor consigue transcribir el llanto y el vértigo de la propia aniquilación, pero que, como fénix, sobreviviéndose, resurgirá de sus escombros para «hacer de esta triste derrota / mi triunfo».

Marianela Navarro Santos

Toda la paz del cielo cabe en una palangana*

«El gran viajero no sabe a dónde va; el que de verdad contempla, ignora lo que ve. Sus viajes no le llevan a una parte de la creación y luego a otra; sus ojos no miran un objeto y después otro; todo lo ve junto. A esto es a lo que yo llamo contemplación». Son palabras de Chiang-tse, considerado uno de los padres del taoísmo, que resuenan en la perspectiva de simultaneidad tan propia de la lírica china y en la concepción de la mente como un sexto sentido por parte de sus autores clásicos. Toda la paz del cielo cabe en una palangana, dice un verso de Han Yü (siglo VIII), perfilando de un trazo la visión unitaria del mundo y la percepción en él de la lógica universal experimentada por cada una de las individualidades.

Este referente unitario provoca el aire de familia que nos suscita la lectura de las sucesivas muestras, bien sean de autor o antologías, que se van traduciendo al español. Es el caso de *Cien poemas chinos*, selección y traducción al inglés realizada por Kenneth Rexroth en 1966 y traducida ahora del inglés al español por Carlos Manzano. Al no tratarse de una edición bilingüe, resulta difícil valorar si los resultados en cuanto a su fidelidad al espíritu original o a su estructura lingüística, se deben a Kenneth Rexroth en su traducción al inglés o a Carlos Manzano en su traducción del inglés al español: de aquellos poemas de los que ya conocíamos versiones anteriores, por ejemplo las de Octavio Paz desde el inglés o el francés, teniendo en cuenta la peculiaridad de la lengua china desde un punto de vista significativo, extrañan en ésta los criterios sintácticos elegidos para resolver ciertos poemas y la elección de algún que otro vocablo extemporáneo.

La poesía clásica china, a pesar de ser patrimonio de una cuarta parte de la población mundial y asentarse en una tradición que supera los dos milenios, no es muy conocida en Occidente. Pero escritores como Ezra Pound, Bertolt Brecht durante su estancia en Hollywood, Kenneth Rexroth y Octavio Paz, han entrevisto ciertos caracteres sugerentes en esta poesía para el mundo occidental. Uno de ellos, además del contraste moral que aportan estos poemas a las pragmáticas sociedades occidentales, sería la estructura

* *Kenneth Rexroth,* Cien poemas chinos *(Traducción de Carlos Manzano), Lumen, Barcelona, 2001.*

de una lengua que apura al máximo algunos aspectos semejantes de la lengua inglesa. El carácter monosilábico e inflexivo de las palabras chinas, el hecho de que no indiquen si se han de entender como nombres, adjetivos o verbos, ni cuál sea su sujeto o referencia, la importancia dada a la entonación de cada palabra y a la melodía de la frase en el lenguaje hablado, da lugar a una intensificación de las palabras una a una, lo que permite un laconismo reticente abierto a múltiples interpretaciones. Esta depuración y laconismo expresivo es fruto de que cada palabra se represente por un signo que es originalmente un esquema de su imagen. Por ello la caligrafía en Oriente tiene valor de auténtica pintura no figurativa.

Kenneth Rexroth, a juicio de Eliot Weinberger uno de los poetas norteamericanos más conocidos y menos leídos, cuya obra de madurez supone una renuncia a la identidad y trascendencia del yo inventándose una poeta japonesa contemporánea llamada Marichiko y escribiendo sus poemas en inglés y japonés, nos ofrece en *Cien poemas chinos* una selección de autores que de ningún modo pretende pasar por erudita. Lejos de toda intención académica, se percibe en el prólogo cierta obsesión en este sentido, propia de un autor que dio lugar al inicio del llamado «Renacimiento cultural de San Francisco» posterior a la segunda guerra mundial y que apadrinó a poetas de la *beat generation* como Allen Ginsberg o Jack Kerouak, Rexroth insiste en su intención de preparar «simplemente una colección de poemas que sean fieles al espíritu de los originales y resultan poemas ingleses válidos».

Rexroth divide el libro en dos partes. En la primera incluye treinta y cinco poemas de Tu Fu (618-907), uno de los poetas clásicos de referencia en la lírica china de todos los tiempos, y en la segunda una selección de poetas y poetisas de la dinastía Sung: Mei Yao Ch'en (1002-1060), Ou Yang Hsiu (1007-1072), Su Tung P'o (1036-1101), Li Ch'ing Chao (1081-1140), Lu Yu (1125-1209), Chu Hsi (1130-1200), Hsu Chao (c. 1200) y Chu Shu Chen (c. 1200).

Si bien la filosofía moral y política de Confucio ha sido el fundamento de la vida social china durante dos milenios, pronto surgieron dos rivales a la ortodoxia confuciana: el budismo y el taoísmo. La radicalidad del confucionismo en el seguimiento de la autoridad de los libros sagrados produce una suerte de integrismo, cuyo brote en la historia de la humanidad es una constante y no sólo en Oriente, al que responden el budismo y el taoísmo predicando la pasividad, la indiferencia ante el mundo y el olvido de los deberes sociales y familiares en la búsqueda de un estado de perfecta beatitud y disolución del yo. Pero lejos de las especulaciones metafísi-

cas del budismo, el taoísmo de Lao-tse y de Chuang-tse, no niega al yo ni a la persona, los afirma ante el Estado, la familia y la sociedad. En palabras de Octavio Paz, hay una «persistente tonalidad anarquista en el taoísmo que recuerda a los presocráticos, a los cínicos, a los estoicos o a los escépticos». En los poemas clásicos seleccionados por Rexroth resuena el eco de la prédica taoísta que incide en la transparencia del hombre fusionado a la naturaleza, cuyo emblema será «el pedazo de madera sin tallar y el agua que adquiere la forma de la roca o del suelo que la contiene». El hombre natural «dúctil y blando como el agua, al que se le puede ver el fondo y en ese fondo todos pueden verse». La transparencia y la contemplación como atributos de la comunidad de ermitaños y gente sencilla que predica la filosofía de Chuang-tse, una sociedad de sabios rústicos en la que nadie teme a la muerte porque nadie le pide nada a la vida y en la que la ley del cielo, la ley natural, rige la vida del hombre: «Hace mucho que padezco de asma. / Aquí, en esta morada junto al río, / Parece que mejora. Además, / Hay calma. No me molesta la multitud. / Estoy más alegre y sosegado. / Me siento feliz aquí. Cuando llega / Una visita a mi cabaña, mi / Hijo me trae el sombrero de paja y / Salgo a recoger unas verduras / frescas. Poca cosa es, / Pero se ofrece con amistad» (Tu Fu).

Tu Fu pertenece al período más importante de la civilización china en la era cristiana, la dinastía T'ang. Pasó su juventud en la corte de Ming Huang, mientras que su madurez transcurrió en época de disturbios, vagabundeo y exilio, participando de ese ambiente de bohemia que recorre su obra como convención literaria que ya adelantaba Li Po. Los enfrentamientos con el poder, la imagen de poeta desterrado y contestatario cuyo exilio transcurre en una barca-vivienda a lo largo del río, las ropas remendadas y la pobreza, el vino que excita el entusiasmo y la tristeza y que provoca el abandono o caída en nosotros mismos, son convenciones propias de la época, de la casta, de la tradición literaria china, que Tu Fu asimila con agudeza, sensibilidad y con un exquisito sentido del gusto, para elaborar un personaje imaginario que, en palabras de Rexroth, es a medias máscara y a medias revelación: «Aquí nos separamos. Tú vas a alejarte en la / Distancia y una vez más las montañas / Boscosas están vacías, hostiles. ¿En qué / Fiesta volveremos a embriagarnos / Juntos otra vez? Anoche caminamos cogidos / Del brazo a la luz de la luna, cantando / Canciones sentimentales a lo largo de las / Riberas del río. Tu honor pervive más / Que el de tres emperadores. Yo vuelvo a mi / Solitaria casa junto al río, mudo, sin / Amigos, alimentando años que se

desmoronan». Por otro lado, el sujeto poético participa de la quietud propia del Tao, ese «motor inmóvil» que desde su inactividad hace que todo sea: «Otoño, jirones de nubes en el / Horizonte. El viento del Oeste sopla / Desde diez mil leguas. Amanecer / En el claro aire matinal, los campesinos / Se afanan tras las largas lluvias. / Los árboles del desierto dejan caer sus / Escasas hojas verdes. Las peras / De montaña están pequeñas pero maduras. / Suena una flauta tártara junto a / La puerta de la ciudad. Un ganso salvaje / Y solitario se eleva en el vacío».

El virtuosismo que alcanza Tu Fu en la utilización de ideas-imágenes, adquiere otro matiz de espontaneidad expresiva motivada por la experiencia inmediata en los poemas de Su Tung P'o, cuya crítica de su medio y sociedad le lleva también al destierro, hasta alcanzar un grado de intensidad humana insólito en su tradición en la obra de Li Yu (1125-1209).

Pero una de las aportaciones más sugerentes de esta selección es la obra de las poetisas Li Ching Chao, más conocida por la crítica occidental en su constante paralelismo con Safo, y Chu Shu Chen. En la experiencia femenina que relatan sus poemas se adivinan las frustraciones y limitaciones propias de su contexto social. Muchos de los textos de las poetisas clásicas chinas son temáticamente análogos a las jarchas mozárabes: el lamento por la separación forzosa del amado, la nostalgia, el goce de la presencia y la desdicha de la ausencia. La obra de Li Ching Chao, que vivió una época de constantes guerras, desplazamientos de la población y, al mismo tiempo, de auge en el mundo de la pintura, la caligrafía y la poesía, es la mejor muestra de la intensidad del placer erótico, del refinamiento de la coquetería, la visión del amor ligada a la de la muerte, siempre desde la experiencia de una realidad vivida que se integra perfectamente en la tradición poética. Una poesía sintética, oblicua, alusiva, refinada, desde un lenguaje alejado de lo vulgarmente sentimental: «La primavera se alza de mi corazón / Y florece en mis mejillas. Me siento mareada, / Como si hubiera bebido. Intento / Escribir un poema en el que mis lágrimas / Corran junto con las tuyas. Mi colorete / Está viejo. Me pesan demasiado las horquillas. / Me echo sobre mis cojines dorados, / Envuelta en mi solitario edredón doble, y / Aplasto los fénix de mi cabeza. / Sola y sumida en amarga soledad, / Sin siquiera un buen sueño, paso / La noche recortando la mecha de la lámpara». Fusión del amor carnal y el amor espiritual, sin las escisiones entre cuerpo y espíritu propias de nuestra tradición, en la semblanza de una mujer con voluntad propia, no víctima pasiva consumida por los celos.

La misteriosa Chu Shu Chen, en

cuyos textos hay una mayor radicalización e intensidad de la sensación de soledad: «Me levanto. Estoy harta de ponerme / Colorete en las mejillas. Mi / Cara en el espejo me repugna. Mis / Finos hombros están arqueados / De desesperanza. Lágrimas de soledad / Me bañan los ojos. Con gesto / Cansino abro mi tocador. Enarco y / Me pinto las cejas y vaporizo / Mis gruesas trenzas. Mi criada es / Tan tonta, que me ofrece / Flores de ciruelo para el pelo», cierra esta selección de Rexroth dejando en el aire una vibración de confidencia y reticencia, de transparencia y coquetería, que ilumina y ensombrece la poesía clásica china, rápida en el trazo, maestra en los detalles, como la apacible brisa del Este que se levanta en tantos de sus poemas. Lírica de la quietud, porque como dice Chiang-tse «el arte de ver los cambios es también el arte de quedarse inmóvil».

Jaime Priede

MARLENE

Dietrich

IN

BLONDE VENUS

MIT

HERBERT MARSHALL

CARY GRANT

eine

Josef von Sternberg Produktion



América en los libros

El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla, *María Seoane y Vicente Muleiro, Editorial Suramericana, Buenos aires, 2001, 638 pp.*

«No, no se podía fusilar. Pongamos un número, pongamos cinco mil. La sociedad argentina no se hubiera bancado los fusilamientos: ayer dos en Buenos Aires, hoy seis en Córdoba, mañana cuatro en Rosario, y así hasta cinco mil. No había otra manera. Todos estuvimos de acuerdo en esto. Y el que no estuvo de acuerdo se fue. ¿Dar a conocer dónde están los restos? ¿Pero, qué es lo que podemos señalar? ¿El mar, el Río de la Plata, el Riachuelo? Se pensó, en su momento, dar a conocer las listas. Pero luego se planteó: si se dan por muertos, enseguida vienen las preguntas que no se pueden responder: quién mató, dónde, cómo».

Sin duda, el lector tiene motivos para inquietarse por estas palabras de Jorge Rafael Videla. Recluido en su apartamento del barrio de Belgrano, el viejo dictador ignora las responsabilidades históricas y cívicas de aquella feroz contrainsurgencia, cuyo balance entre 1976 y 1983 incluye doce mil crímenes de Estado. Acaso el desprecio tenga un motivo principal, y es que las leyes de los hombres no son las propias del Creador inclemente que ha venido siendo su sostén: «Dios es el eje de mi vida y tengo la conciencia tranquila, a mí no me quedaron dudas, no hay contradicción en mí, no hay dualidad en absoluto». Lo dice quien negó todo ante los jueces y ahora se deja oír en esta biografía, quizá porque, de acuerdo con lo intuido por los autores, el silencio es insoportable para su escondido deseo de continuar modelando la historia. En ese extremo de la naturaleza humana, la lectura de estas líneas reactualiza un tiempo argentino que, si bien tiene herederos, aún carece de fiscales, a no ser en volúmenes como el que firman Seoane y Muleiro, directora y subeditor de *Zona*, el suplemento dominical del diario *Clarín*.

Cinco años de investigación y el concurso de un equipo de colaboradores han sido necesarios para llevar a cabo el desvelamiento de la tragedia. Confirma el acierto periodístico de la entrega el hecho de que su copioso aporte de documentos y testimonios –lo que se puede entender por el verdadero núcleo de la obra– haya sido enriquecido con tres entrevistas al personaje, en las que éste admite, a su manera, la verdadera naturaleza de los años de plomo.

Como se explica en las antiguas metamorfosis, esta biografía cita un buen número de pasajes donde están comprendidas las conversiones del villano. Videla es el joven solitario, insubstancial, rodeado por la muerte, cuya carencia de lealtades personales lo va empujando hacia dos instituciones que residen en la cima de la montaña: el Ejército y la Iglesia. El lenguaje de lo infalible es familiar a ambas esferas, y el hombre pequeño encuentra en ellas la idea de su destino, siguiendo de ese modo un privilegio de la guerra antigua. Surge de ese modo el diseñador siniestro, responsable de la desaparición clandestina de sus opositores, capaz de imaginar un cálculo sangriento sin contradecir la historia local, pues al cabo, también le cabe vanagloriarse de reencarnar un perfil tiránico propio del XIX.

La guerra fría fue un clima conveniente a su naturaleza pragmática. En buena medida, aprovechó los resquicios del enfrentamiento entre los bloques para disimular sus impulsos, eludiendo condenas y restricciones internacionales. Esta obra aporta varios ejemplos de ese zigzagueo: la difícil postura estadounidense –oscilante entre los métodos de contrainsurgencia de Fort Gulick y el gesto cívico de Carter– y la posición contradictoria de las dictaduras comunistas –la URSS proporcionó apoyo logístico al régimen y Pekín recibió la visita oficial de Videla en 1980—. En todo caso, añadiendo otras dimensiones al modelo y al hilo de esta lectura internacional, tal vez convenga discurrir algo más en otro tipo de confusiones, peligrosamente populistas, que han entorpecido en la propia Argentina una postura unánime, eficaz a la hora de examinar los ardides y responsabilidades plurales de aquel periodo. Un acercamiento sin duda desdichado a este problema, intraducible judicialmente por causa de aquellas leyes de Punto Final y Obediencia Debida que en 1987 exculparon a toda la cúpula militar. Hay sin embargo que atemperar lo dicho con la mención de iniciativas como la del juez federal Cavallo, que quizá acaben siendo útiles para erosionar la inmunidad de los represores, atendiendo por fin a informes como el que ofrece este libro, tan oportuno como aleccionador.

Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910), *Gabriela Nouzeilles, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2000, 279 pp.*

Después de defender estas páginas como tesis de doctorado en la Universidad de Michigan, Gabriela Nouzeilles las reelabora en forma de libro. Su perspectiva, muy sugerente, se caracteriza por hacer hin-

capié en las estructuras maleables, somáticas, de la expresión nacional. La autora no se equivoca al sostener que las naciones son proyecciones metafóricas, o por mejor decir, relatos persuasivos que se erigen en fundamento al atribuir a la comunidad la persistencia de un sujeto. Es importante comprender que, por medio de dichos relatos, la arquitectura nacional se advierte como la inevitable formulación de un proyecto que, a través del tiempo histórico, presenta pruebas, acumula datos y construye la argumentación de las esencias locales. Estudiar toda la gama de isomorfismos que establece el esquema, manifiesta que dicha red causal se asienta en aquello que la autora considera una ilusión doble, inspirada, por un lado, en la idea de que las generaciones sucesivas y coterráneas se transmiten a modo de herencia una consubstancialidad; y por otro, en la confianza de que el camino de progreso, culminado por los nacionales de hoy, era el único posible desde esos esquemas perceptivos.

De acuerdo con la premisa de este ensayo, arribamos a las expresiones de proyecto y destino como figuras concordantes que *narrativizan* la nacionalidad. Por consiguiente, el predicado se va poblando de relatos familiares. Sin creer del todo en el papel crucial que desempeñan, los anales de la vida amorosa incurren en estructuras darwinistas y brotan nuevas modulaciones de dicha identidad. Con el propósito de aplicar ese instrumental metodológico a la corriente naturalista, Nouzeilles busca el fondo común de novelas como *La gran aldea* (1884), de Lucio V. López; *¿Inocentes o culpables?* (1884), de Antonio Argerich; *Sin rumbo* (1885) y *En la sangre* (1888), de Eugenio Cambaceres; *Irresponsable* (1890), de Manuel F. Podestá; y *Libro extraño* (1894-1902), de Francisco Sicardi. Y ese fondo común reside en el hecho de que sus tramas construyen literariamente el difícil ayuntamiento entre los criollos, el aluvión de inmigrados y las clases populares nativas.

Nouzeilles atina al insistir en que las ficciones somáticas del naturalismo argentino recitan la identidad con una lógica médica que viene a demostrar cómo, al tiempo que la maquinaria narrativa produce y homologa a los nacionales, también arroja de esa comunidad imaginaria a quienes cataloga como digresiones. De ahí que, al abordar ese pacto de sentido entre literatura, nacionalismo y saber médico, calcule el enunciado darwinista de la argentinidad, tan contumaz en obras como *Libro extraño*. No en vano, las páginas de Sicardi coinciden con la doble alienación del ser argentino que impuso el modelo del crisol racial, conectando tanto las percepciones de los criollos inquietos ante la oleada de inmigrantes, como las de la intelectualidad de

origen foráneo, que buscaba diferenciarse de la oligarquía y de los nativos. Fecundo en direcciones potenciales, este caso específico sirve a la ensayista para afirmar que ambos grupos «hicieron suya la convicción de que, en términos raciales, la argentinidad sería el resultado de un mestizaje selectivo reforzado por la imposición de una cultura nacional centrada en la figura legendaria del gaucho».

Abundan las pruebas de esa representación múltiple y consecutiva en este magnífico ensayo, y aunque las evaluaciones no puedan medirse cuantitativamente, al estilo de ciertos proyectos antropológicos, no cabe duda de que su interés va mucho más allá del mero análisis literario. Diseñando un convincente escenario, Gabriela Nouzeilles acredita diversidad de saberes y sondea con este programa transdisciplinar los intervalos narrativos bajo los cuales se organiza la identidad.

Shiki Nagaoka: una nariz de ficción, *Mario Bellatin, Editorial Sudamericana, Barcelona 2001, 94 pp.*

Antes de considerar este libro de Mario Bellatin (México, 1960), conviene recordar su gusto por la cultura japonesa –hace poco presentó la novela *El jardín de la señora Murakami* (2001)– y su sensibilidad hacia ese modelo de biografía imaginaria que inauguró Marcel Schwob. En ambos aspectos, *Shiki Nagaoka* da forma a una reconstrucción de lo japonés, y entre líneas, proclama la impostura feliz de quien ofrece a los lectores la semblanza de un personaje apócrifo. Personaje que, por cierto, ha engañado a más de un crítico, persuadido de la existencia real de ese Nagaoka cuya nariz es tan desaforada y pintoresca como su vida. Por añadidura, Bellatin le adjudica la virtud de escribir textos en inglés o francés para luego vertirlos a su idioma nativo. También lo retrata como un monje budista cuyo desvío físico deploran sus compañeros de monasterio. Y para finalizar, hace de Shiki un entusiasta de la fotografía narrativa, lo cual es una mera confirmación del gusto por esa fórmula que cultivó Juan Rulfo.

Erróneas o no, las atribuciones históricas fecundan el simulacro y le dan cierta simetría. Esto permite al autor divagar cómodamente por conceptos como la identidad enfermiza del protagonista, desequilibrada por un físico inadmisible para él; su búsqueda de un género escueto, que le permita captar la realidad; y por otros derroteros, la fatalidad acostumbrada en precursores como él.

El volumen se completa con dos narraciones –el anónimo del siglo XIII «La nariz» y el cuento homónimo escrito por Akutagawa en

1916–, e incluye asimismo un expediente fotográfico sobre Nagaoka. Documentos que son acá dramatizados como lo haría un deformador de las fuentes historiográficas, pretendiendo esa verosimilitud que ha de proporcionar al conjunto un linaje adecuadamente engañoso. Aun así, no hay motivo para ciertas audacias que, disculpadas por el general desconocimiento del idioma japonés, acaban exagerando la broma. Si ha de haber fidelidad a los propósitos de la vida imaginada, no se explica que el recorte ofrecido como una glosa sobre Shiki sea en realidad un moderno artículo sobre robots y alta tecnología. En la misma línea, la instantánea de un libro escrito por Etsuko, hermana de Nagaoka, suscita otra identidad: la de un simple manual de historia del siglo XVII. Otro testimonio inseguro es el de dos fotografías cuyo pie las anuncia, respectivamente, como textos de arrepentimiento de los artistas del Mundo Flotante y como relatos de juventud del protagonista. En este caso la sorpresa es singular, pues ambas fotos retratan las mismas páginas, organizadas en distinto orden junto a una guía turística. Mucho más sugestiva es la estampa de la nieta de Etsuko sosteniendo el *Diario póstumo* de su tío abuelo, pues la obra que la joven muestra al lector es, en verdad, el clásico *Taiheiki* (1368-1385) atribuido a Kojima. Nada de extraño, entonces, en que el lector bilingüe pueda figurarse nuevas connotaciones al indagar en la naturaleza del escamoteo.

Pero he aquí algo todavía más especulativo, y quizá más obstinado. Bajo el disfraz literario, el entusiasta de la narrativa japonesa y el lector de esa nacionalidad pueden hallar un parentesco no confesado, acaso inadvertido por Bellatin, pero que bien podemos atribuirle a su criatura. Los argumentos se enlazan, y con idéntica sugestión de derrota, el nombre y hazañas de su protagonista congregan la presencia de Shiki Masaoka (1867-1902), cuya obra escogida reapareció en 1992 con el sello de la editorial Chikuma Shobo. Inevitablemente, contar la historia de Masaoka restituye el patetismo de su memoria. Todo lo corrobora: ingresó a los veintitrés años en la Universidad de Tokio, pero abandonó sus estudios de filología un año después, perplejo ante su incapacidad para completar su primera novela. Cinco años después viajó hasta Manchuria, con empaque de reportero de guerra, pero el desenlace de esa aventura fue una condenación, pues a bordo del navío que lo traía de regreso empezó a vomitar sangre. Al entender que el verso breve era el género lícito para un tuberculoso terminal, cultivó con esa lógica el *tanka* y el *haiku*. Enaltecer el trabajo de esos años fue la tarea de Sôseki Natsume y de otros hombres de letras que reconocieron el genio de Masaoka.

Fuera de la historia de esa consagración, el fin de este personaje –tan afín al urdido por Bellatin– es dolorosamente simple. El último periodo de su vida lo pasó en una casa construida en mitad de un arrozal, muy renombrada porque en sus proximidades podían oírse los gritos de dolor del poeta. Algunos días de esa lenta agonía los dedicó a la ejecución de un breve ensayo biográfico que lleva por título *Yamai* (*Enfermedad*).

Un banquete canónico, *Rafael Rojas, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2000, 166 pp.*

Se sabe a qué excesos y hostilidades ha podido dar lugar, desde su primera edición, *El canon occidental* (1994), de Harold Bloom. De todas maneras, es muy importante observar que ese catálogo de libros preceptivos, ideado para uso discrecional del lector contemporáneo, se gasta generosamente en un gran número de polémicas literarias, y aunque ello no basta para silenciar a sus detractores, ciertamente lo perfila como un elemento perturbador frente al relativismo posmoderno. Un libro como el de Bloom, escrito para contrariar en sumo grado, remite todo el campo libresco a un sistema de invariantes, analogías de la imaginación y conjugaciones comparadas. Al repeler lo que él denomina Escuela del Resentimiento, el profesor neoyorquino insiste en que toda poderosa originalidad literaria ingresa en el canon, dado que éste existe con el propósito de imponer un patrón de medida, ajeno a la política y a la moral. Sólo el continuo histórico puede reorganizar los enlaces y huellas de esa taxonomía, donde no hay otra cuestión por discutir que la mortalidad o inmortalidad de las obras literarias. Todo esto tiene una gran importancia para el atractivo ensayo del historiador cubano Rafael Rojas (Santa Clara, 1965). A su modo de ver, Harold Bloom acierta en su defensa del canon occidental, pues contribuye a evitar la ambigüedad valorativa que promueven los críticos posmodernos. De modo más particular, al releer el inventario de la literatura latinoamericana designado por Bloom, Rojas matiza los desencuentros entre los tres niveles canónicos –el nacional, el continental o regional y el occidental–, interrogando a éstos en cuanto a las proposiciones que enuncian y a lo que representan. El primer tramo del análisis corresponde a la impugnación de un estatuto literario inspirado en la identidad cultural del *topos* latinoamericano, definido por Rojas como un mito del Segundo Imperio francés que fue resemantizado por las consecutivas elites poscoloniales.

Tal es, asimismo, la primera capa que deshoja al referirse a las letras cubanas, donde halla definiciones

como la de José Martí en *Nuestra América*, y la de José Lezama Lima en *La expresión americana*. Por esta vía, se restaura en el estudio el ámbito literario de la isla, en cuya vecindad surgen esas variables con las cuales ha ido edificándose el sentido autóctono de su literatura. Al circunscribir de ese modo el campo epistemológico, el autor vuelve a las páginas de Bloom para otorgar sentido a su selección de escritores canónicos. Este privilegio atañe a Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante y Reinaldo Arenas, cuyo coloquio de ficciones reproduce en su arquitectura formas muy heterogéneas, pero sistematizadas según las rúbricas del erotismo, el barroco, la política, el arte y la nación. Semejante reflejo del sujeto nacional es importante porque delata coherencias, revisiones, acopios y controversias. Pero lo es además porque enfatiza la retórica cubana y su discurso de identidad literaria, dos materias de las que se apropia este libro mediante un impecable instrumental analítico.

Uno es el poeta. Antología, *Jaime Sabines, edición de Carmen Alemany Bay, Visor Libros, Madrid, 2001, 136 pp.*

Quien frecuente la poesía de Sabines (1926-2000) probablemente recuerde un volumen editado por Mónica Mansour, en el cual se dirimía la recepción crítica de este autor. Bajo el título *Uno es el poeta. Jaime Sabines y sus críticos* (SEP, México, 1988), aquella entrega armonizaba de una manera muy sugestiva opiniones de distintos autores en torno a las poéticas del escritor mexicano, nuevamente festejado en la antología que ahora publica Visor, en una edición al cuidado de Carmen Alemany.

La variedad de temas y tonos de este poemario es un elemento probatorio de las formas peculiares de pensamiento que se hallan presentes en los versos de Sabines, tan próximos a las escaramuzas literarias de otros miembros de la generación del medio siglo. Puesto a rastrear huellas, y en vista de lo que significaron para su obra creadores como García Lorca y, con más intensidad, Pablo Neruda, parece especialmente oportuno el catálogo que acá se reúne del autor de *Horal* (1950). Es de subrayar cómo ese influjo, consciente en el primer tramo de su territorio lírico, obedece a las exigencias fundamentales del amor y la muerte, los dos materiales con los que el poeta demuestra su fascinación por ese mundo que le circunda y que lleva en su seno una cualidad pretérita, inestable, finita, carente de privilegios duraderos. No es menos cierto que, según la editora, «el poeta chiapaneco, desde la sencillez y la llaneza

de su expresión con versos claros y directos, creará una poética que alabará y condenará nuestros actos cotidianos barajando sin pudor lo dionisiaco y lo apolíneo, aunque más lo primero que lo segundo».

Inaugurado por la carga estructural y dramática de *Horal*, en el libro se certifica esa parcela del viacrucis que permite inventariar nuevos temas, tales como la indefensión del hombre, una angustia que se sanciona a sí misma como fuerza legisladora de los sentimientos y, para no quitarle vivacidad al juego, las promesas enunciadas por el amor –tema prioritario–, convertidas finalmente en retratos de traicionera memoria. Sin adornos estériles, Sabines recobra la palabra coloquial y examina los términos subterráneos de la existencia, ámbitos cuya importancia se agranda en los márgenes del ejercicio lírico.

A este cuadro de fondo, ya depurado en *Horal*, se añaden nuevos motivos que no alteran el balance. Así, otras piezas del libro entresacan momentos de *La Señal* (1951), *Adán y Eva* (1952), *Tarumba* (1956), *Diario semanario y poemas en prosa* (1961), *Poemas sueltos* (1951-1961), *Yuria* (1967), *Maltiempo* (1972), *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines* (1973) y *Otros poemas sueltos* (1973-1994). Tan denso de sugestiones, el recuento hace justicia a la memoria del poeta. Porque, ciertamente, pasión y extinción comparten la soberanía de estas páginas, y así lo recalcan estrofas que parecen clavadas en la carne («No es que muera de amor, muero de ti. / Muero de ti, amor, de amor de ti, / de urgencia mía de mi piel de ti, / de mi alma de ti y de mi boca / y del insoportable que yo soy sin ti»).

Infierno Grande, *Guillermo Martínez, Destino, Barcelona, 2001, 174 pp.*

Responsable de las novelas *Acerca de Roderer* (1992) y *La mujer del maestro* (1998), Guillermo Martínez (Bahía Blanca, 1962) obtuvo el Premio del Fondo Nacional de las Artes de Argentina con la primera versión de *Infierno Grande* (1989), una serie de diez relatos a la cual se agregan otros dos en esta nueva edición: *Un descenso al infinito* y *Retrato de un piscicultor*. Es grato comprobar que la coherencia del conjunto admite nuevas interpolaciones, dado que su propósito es idéntico: eliminar los prejuicios del realismo, y por consiguiente, proporcionar contextura literaria a circunstancias imperceptibles al entendimiento cartesiano. De donde se sigue que en ellas, aun en reposo, se disimulan los falsos nombres de la cordura (la permanencia, la transitoriedad) y cuantos juegos pueda concebir la obsesión humana (un miedo que chisporrotea, a la manera de Döblin).

Por ejemplo, nada hay más claro en estos relatos que la divertida doctrina de sus personajes, decididos a abrazar temerariamente el delirio, quizá para eximirse de la rutina, o quizá, como una consecuencia lógica e inquietante, para destacar la nota marginal, las palabras obsoletas y la lectura dudosa por encima del repertorio tipográfico de la prensa matutina. Dado, pues, que hay que resaltar la perplejidad y sus figuraciones, también hay que admitir la destreza de su expresión, pues Guillermo Martínez distorsiona la realidad mediante una economía narrativa muy dosificada, de cadencias placenteras, fluida y sobria.

Esas características se advierten en historias bizarras cuya propensión al extrañamiento y a la ironía sirve para unificar su registro. Con frecuencia, desde luego, ese registro queda definido por el método de transferir la acción a entornos cotidianos, y desde ese marco, escudriñar en el espejo e insuflar vida a imágenes melancólicas, acaso embriagadas y también curiosas, quedando en libertad el lector para forma su propio juicio y recapitular los vericuetos por los que aparenta discurrir cada una de ellas. A la luz de esa galería, difícilmente sorprenderá que Martínez transmita con semejante habilidad tantos retazos del alma humana, combinando en el muestrario cadáveres que devuelven una memoria indeseable, aventuras existenciales e incluso romances cuyo misterio se descifra infelizmente.

Guzmán Urrero Peña



Con Orson Welles en *Follow the boys* (1944)

Los libros en Europa

Una vida de calidad, *Victoria Camps, Editorial Crítica, Barcelona, 249 pp.*

«Conseguir una vida de calidad no es ni una tarea puramente individual ni una obligación colectiva o política» –dice Victoria Camps en su interesante trabajo—. No pone en duda que la vida es de cada uno y a cada uno corresponde decidir cómo quiere vivirla. Pero las decisiones importantes nunca son exclusivamente privadas ni conciernen sólo al individuo o a los individuos que las toman. La ayuda a morir, la investigación con embriones, el respeto a las decisiones del paciente, la reproducción asistida, la manipulación genética y tantas otras cuestiones que hoy se nos plantean, precisan de una legislación mínima que ponga límites y controle los posibles despropósitos.

Que hay que desarrollar una autorregulación colectiva, social, es la tesis que Camps, catedrática de ética en la Universidad Autónoma de Barcelona, defiende en su libro. ¿Por qué? se pregunta, y de inmediato responde. Porque es verdad que necesitamos un aparato jurídico que nos regule; pero no es menos verdad que esa regulación no puede contemplarlo todo. Por ejemplo, la ciencia va muy por delante y, aunque la ética lo intentara, no nos daría con anticipación la respuesta adecuada a cada situación.

La autora sostiene en su libro que la sociedad necesita organizarse para ir regulándose colectivamente a través de organismos (comités éticos, comisiones asesoras, movimientos sociales), a los que ve como organismos de autorregulación. Camps está convencida de que en la actualidad hay una recuperación de la ética y supone que esto es debido, en primer lugar, a que hoy no existen ideologías fuertes y que hay, sin embargo, una demanda social de ellas, debido a que la división del trabajo es cada vez mayor: hay especialistas que saben de muy poco y van desalojando en el camino una serie de problemas que no son de nadie y que, estrictamente, no son científicos, ni jurídicos, ni políticos, sino problemas éticos.

También cree Camps que existe un contenido ético que pretende ser universal, ahí están los Derechos Humanos y otros valores fundamentales, como la libertad, la igualdad, la paz, la dignidad de la persona. Todos aparecen en las éticas de todos los tiempos y en las de todas las culturas. Pero son grandes palabras que deben ser llevadas a la práctica y acomodadas a cada situación. La autora de *Una vida de calidad* puntualiza que la ética no

puede consistir únicamente en el establecimiento de unas normas o códigos de conducta que valgan de una vez por todas, ni puede proporcionar siempre respuestas inequívocas. «Consiste más bien –insiste– en el proceso de deliberación que precede y sigue a la aceptación de las normas».

Victoria Camps se expresa desde su pensamiento vinculado a una tradición laica. «Pero es una tradición –dice– que ha bebido del cristianismo, ya que el valor de la igualdad, en principio, es el valor de la fraternidad cristiana; y la libertad es una autonomía de la conciencia que también empieza con el cristianismo. No son valores laicos por sí mismos, sino que tienen una tradición que se remonta a los griegos, pasa por el cristianismo, por la Ilustración y llega a la posmodernidad».

Al referirse a la bioética, la autora del libro que comentamos expone su visión hondamente positiva al insistir en que, bien entendida podría ser un acicate para romper la división de las dos culturas, la científica y la humanística, concienzudamente separadas a lo largo de los dos últimos siglos. El mayor logro de la bioética sería el conseguir la aproximación e incluso la fusión de disciplinas y saberes distintos.

Un libro que trata de temas candentes de un modo clarificador, interesante y formativo. Su lectura nos va recordando, entre líneas, que ni la ciencia está libre de valoraciones éticas ni la ética es pura especulación incapaz de aterrizar y de enfrentarse a un conflicto concreto.

Isabel de Armas

Adán y Darwin, *Mª Ángeles Querol, Editorial Síntesis, Madrid, 2001, 366 pp.*

En su magnífico ensayo *El enigma de la esfinge* (2001), Juan Luis Arsuaga recuerda cómo Darwin se convirtió en protagonista de uno de los equívocos más difundidos de las dos últimas centurias. Igualando la selección natural con ese concepto tautológico de la supervivencia de los más aptos, numerosos autores han sugerido una fórmula que no es original de Darwin, sino de Herbert Spencer. «No deja de ser curioso –explica Arsuaga– que el causante del descrédito de la selección natural sea Spencer, que ni era biólogo (sino filósofo) ni tampoco creía demasiado en la selección natural, ya que era más bien partidario del lamarckismo». Sin duda, los subrayados y correcciones para mejor adaptar el pensamiento darwinista, descifrando su aporte científico en un lenguaje filosófico, político o religioso, han ido adquiriendo la proyección de nuestra propia experiencia histórica. Y como no hay texto que no haya sido renovado por sucesivos lectores, los niveles de

significado concebibles en Darwin siguen tentándonos con nuevas revelaciones, mientras se almacenan en la memoria prejuicios, fantasmas e interdictos.

La profesora Mª Ángeles Querol conoce la dilatada ascendencia del tema, y se ha propuesto analizar el modo en que los libros de texto escolares y universitarios han relatado en España la génesis humana. El ejercicio es, por supuesto, una larga diatriba entre dos modelos narrativos –creacionismo y evolucionismo–, expresados con eficacia en los personajes que rotulan el libro: Adán y Darwin. Desde esta sección de la biblioteca, Querol colecciona títulos con pasión y no evita su cita profusa y oportuna. Pero también propone una línea de pensamiento paralela, compuesta por no pocas digresiones que acaban tramando la historia de su lectura íntima de Darwin y del Génesis. Es ahí donde el texto se vuelve confesional, polémico, vivo, al hacerse eco de la actitud filosófica de su autora, quien se sitúa alternativamente en el aula y fuera de ella.

A medida que progresa la obra, los lectores pueden advertir su ambición. A modo de vestíbulo para el cotejo del mito y la ciencia, queda expuesto el modo en que las letras quebradas del darwinismo fueron releídas para justificar una concepción individualista y antropocéntrica del ser humano occidental, resaltando asiduamente la idea de progreso. De igual modo, esos devaneos especulativos han servido para acumular prejuicios racistas, medir los roles sexuales y explicar fenómenos como la agresividad.

En definitiva, un catálogo de ademanes que contaminan los textos científicos y hallan en esa lectura interesada una base sobre la que edificar su razón de ser. Por supuesto, eso especifica la tarea de Querol, tarea que, dada su magnitud, quizá merece ampliaciones. Analizar la recepción del darwinismo desde que emprendió su difusión en el siglo XIX, interpretar el talante de sus opositores y envolver todo ello en pliegues como la pedagogía, los estudios de género, la paleoantropología y la sociología exige un esfuerzo indudable. Ciertamente, pese a la actualidad de los descubrimientos de Atapuerca, no son muchos los títulos que rellenan desde España los puntos suspensivos de *El origen de las especies*, y éste lo hace con gracia y fortaleza intelectual.

G. U. P.

La novela picaresca española, *Florencio Sevilla (ed.), Madrid, Castalia, 2001.*

La novela picaresca es un género literario genuinamente español que no tiene comparación en ninguna

otra literatura. Se trata de una forma artística que defiende la figura del marginal, el *outsider*, el hombre que se hace a sí mismo y lucha por encontrar su propio lugar en un mundo hostil en auténtica lucha por la vida.

Nada hay comparable en la literatura universal a este género español, que tendrá reflejo más tardío en la obra de Lesage. Los ejemplos europeos coetáneos –en literatura y en la pintura– que se pueden apuntar, son sólo modos folklóricos lejanos de la denuncia social que se encuentra en las obras españolas. Y ello viene además a abonar la idea de que el pueblo español se movía con libertad por debajo de las formas de coerción institucional, comunes absolutamente a todos los países de la época –abandonemos de una vez la leyenda negra, o apliquémosla a todas las naciones por igual—. Hay un afán de libertad en el pueblo español que le lleva a cantar a las formas marginales de vida, con un espíritu carnavalesco, en términos de Bajtin, ofreciéndonos con este modo literario su protesta y rechazo de las coerciones institucionales y políticas que eran ajenas a su sentido libre de la existencia.

De este modo la obra que comentamos viene ahora a llenar un hueco, que dejara el libro compilado por Ángel Valbuena Prat en dos volúmenes bellamente encuadernados por Aguilar –¡espléndido arte de esta editorial en sus ediciones incomparables en piel, aunque a veces filológicamente no fiables!— El profesor Florencio Sevilla, que ha convertido con Antonio Rey a Cervantes y sus obras completas en un nuevo *best-seller*, se aproxima ahora a la obra picaresca rastreando, con criterio de edición moderno y riguroso, los manuscritos originales en un grueso volumen de grandes dimensiones –al modo americano– y precio asombrosamente asequible, que constituye una nueva apuesta de editorial Castalia.

A destacar los diversos *Lazarillos* que aquí se contienen y esa genial obra de espíritu inquieto y crítico que es el *Estebanillo González* que editaran antes Zahareas y Spadaccini en 1978 en Clásicos Castalia (nºs 86-87), obra a la que Bataillon dedicó referencias de sumo interés a propósito de la figura del bufón.

En la figura del pícaro se contiene lo más esencial del espíritu español: su carácter libre, anárquico e individualista; su capacidad de lucha; su visión –en el Callejón del Gato– de la otra cara del espíritu caballeresco –también hermoso– que se encuentra en su opuesto: la obra teatral del siglo de oro en la que se expresaba el sentir de la España oficial, así como todos los valores humanos de la época más gloriosa de nuestra nación que tan acertadamente alcanzó a resaltar Alberto Lista en el siglo XIX, abriendo paso a una nueva interpretación, desde el punto de vista de la modernidad crítica, de

todo ese complejo ideológico que constituye el fermento de la aristocracia del espíritu, que tanto influiría en la peculiaridad del romanticismo español.

Así ese espíritu caballeresco se pone en solfa en la obra picaresca, estableciéndose el peculiar contraste que simbolizarían Don Quijote y Sancho: el idealismo caballeresco frente a la realidad carnavalesca del pueblo.

Diego Martínez Torrón

Ludwig Wittgenstein y David Pinsent, *Justus Noll, traducción de Octavio di Leo, Muchnik Editores, Barcelona, 2001, 137 pp.*

La fuente documental que ha inspirado a Noll para acabar estos retratos novelados de Wittgenstein y Pinsent descansa en el *Diario íntimo* de Pinsent publicado en Gran Bretaña y USA en 1990. Pinsent fue el amigo de juventud más destacado de Wittgenstein, y su cariño termina por expresarse en la dedicatoria existente en el *Tractatus*. Pinsent muere el 8 de mayo de 1918, en accidente aéreo antes de ver publicado el *Tractatus*, aunque existen en ambos amigos preocupaciones intelectuales en torno a la lógica y a la filosofía de las matemáticas, en cierto modo puestas de relieve en el libro de Justus Noll. La madre de Pinsent comunica el fallecimiento de su hijo a Wittgenstein y éste expresa en una elocuente carta sus sentimientos del siguiente modo: «He conocido a muchos jóvenes de mi edad y me he llevado muy bien con algunos, pero sólo en él encontré un amigo de verdad, las horas que pasé con él han sido las mejores de mi vida, fue para mí un hermano y un amigo. Diariamente he pensado en él y he anhelado volver a verle. Dios le bendiga. Si vivo para ver el final de la guerra iré a verla y hablaremos de David».

El autor hace notar la importancia que tiene para los dos amigos un viaje a Islandia realizado en septiembre de 1912, donde quedan de manifiesto el modo de ser aristocrático de Wittgenstein, su irritabilidad, neurosis, así como el mal temperamento del futuro filósofo para encarar las vicisitudes de un viaje veraniego. La personalidad y la vida de Wittgenstein en estas páginas de la narración de Noll no han sufrido los efectos que inciden en el pensador posteriormente, a raíz de cosas como su integración en la Primera Guerra Mundial, su docencia escolar en los Alpes austríacos, ni tampoco está en este libro el descubrimiento de la ética como quehacer filosófico decisivo para su existencia. Noll se limita a hacer notar los lazos afectivos de Wittgenstein con Pinsent, aunque entremedio de ello encontremos observaciones acerca de la llegada de Ludwig a Cambrid-

ge con el fin de conocer a Russell, cuyo contacto facilita a la vez percibir la figura del notable moralista británico G. E. Moore. A raíz de este encuentro aparecen en el libro de Noll características culturales e intereses humanos de un grupo universitario semisecreto de Cambridge autodenominado «Los Heréticos», y del colectivo Bloomsbury, donde se revela la irónica y pintoresca figura de Lytton Strachey.

Este conjunto de circunstancias histórico-narrativas constituyen un panorama llamativo dentro del texto puesto que tienen el mérito de proporcionarnos determinados elementos biográficos de la juventud de Wittgenstein. En gran medida Noll reitera lo que dice Brian Mc Guinness en *El joven Ludwig (1889-1921)* y Ray Monk en *L. Wittgenstein. El deber de un genio* pero el acento que se pone aquí en determinadas anécdotas de Wittgenstein dentro del espacio imaginativo figurado por Noll suma un prisma rico y original a su obra. Con todo, se esboza una silueta algo reductora de Ludwig Wittgenstein en este libro: no se alcanza a adivinar en el retrato que hace el autor de Wittgenstein que para éste no lo es todo la Lógica ni las matemáticas, ni tampoco perfila características de otro entorno que no sea el de Pinsent. El de la familia de Wittgenstein en general no tiene ninguna trascendencia, ni en particular existen menciones a una de las hermanas de Ludwig, Gretl, que tanta influencia tuvo en el pensador, precisamente en esos años de cultivo de amistad con Pinsent.

La muerte de Pinsent es recibida por Wittgenstein mientras permanece luchando en trincheras en el Frente italiano durante 1918. Poco después permanecerá hasta noviembre de 1919 prisionero en Como y Monte Cassino con el *Tractatus* en su mochila en el campo de detenidos. Este factor de naturaleza histórica facilita a Noll entresacar determinados episodios de la vida de Wittgenstein para intercalarlos de manera muy imaginativa con esos encuentros con Russell, con su instalación en su cabaña de Noruega y con curiosos comentarios en torno a la homosexualidad y al judaísmo de Wittgenstein. Son opiniones expresadas muy ocasionalmente en la narración de Noll, que (afortunadamente) no las hace recaer en absoluto en el escaso discurso filosófico de Wittgenstein que se percibe en el libro. El autor manifiesta en momentos muy puntuales tales consideraciones y en ningún momento Pinsent se transforma en el texto en un interlocutor interesado por tales problemáticas. Nos da la impresión que es una preocupación mucho más viva en Noll, que el posible interés que pudo tener Pinsent en su momento.

Aunque hemos dicho que son cosas formuladas de manera muy

ocasional, en cualquier caso sabemos que para Wittgenstein sí era importante para su vida esclarecer la fuente humana en él relativa a su judeidad, y de aquí esa abrupta confesión de 1937 a una serie de conocidos suyos, especialmente revelada por Fania Pascal. Sobre la homosexualidad, los criterios escritos por William W. Bartley en su libro *Wittgenstein* de 1980 han causado no poca polémica en detractores y admiradores del filósofo.

El libro de Noll termina por ser un escaparate de distintas vicisitudes experimentadas por Wittgenstein en su vida, pero poniendo énfasis en la temprana época de su juventud. Sin embargo, pasa revista a otros momentos y eventos de su vida, y lo logra de forma especialmente creativa pues Noll no trata a Ludwig Wittgenstein como a un icono sino que tiene muy en cuenta que es un clásico. Y esto tiene consecuencias interesantes para aterrizar en un plano mundano la trascendencia intelectual de Wittgenstein.

Mario Boero

Cine y anarquismo. La utopía anarquista en imágenes, *Richard Potton, Gedisa, Barcelona, 2001, 283 pp.*

Esta aproximación al anarquismo a través de la imagen que dio el cine, es tan informada como lúcida en su examen de los numerosos clichés que deformaron su historia.

Desde Chaplin mudo o Griffith el cine primitivo pintó a los anarquistas como barbudos siniestros lanzando bombas, nihilistas autoindulgentes o terroristas peligrosos: reflejaba la visión popular. El cine posterior, recuérdese por ejemplo *Sabotaje* de Hitchcock (1936), reincidió en esa rutina convencional.

El aspecto utópico, revolucionario y poético, en cambio, aparece en filmes como *À nous la Liberté* de *René Clair* o *Zéro de conduite* y *L'Atalante* de Jean Vigo.

Richard Potter no se limita a enumerar películas que tratan directa o marginalmente el tema, sino que apoya sus análisis cinematográficos en una historia del anarquismo desde sus orígenes decimonónicos. Sin olvidar que además de una ideología y un movimiento de masas es una actitud, una forma de encarar la vida.

El dilema entre el anarquismo individualista y el colectivista aparecen también en el cine: es campo fértil para el «conflicto dramático»: *Tierra y Libertad* de Ken Loach es una de las más destacables exploraciones de ese conflicto y de los acontecimientos de la Guerra Civil desde los combatientes anarquistas. Y por cierto, su estreno en España renovó las viejas polémicas entre los bandos de la República, sobre todo en el papel de comunistas y anarquistas.

Sería largo enumerar los rastros (conscientes o no) de la anarquía que en el cine ha incidido. La actitud anárquica aparece en filmes como *Tout va bien* de Godard o en *La clase operaia va in Paradiso* de Elio Petri, entre otras muchas menos serias. Interesante es recordar la obra de un cineasta declaradamente anarquista, Claude Faraldo, con obras como *Themroc* y sobre todo *Bof.* No menos interesantes son las obras que plantean el antiautoritarismo en la educación, como describe *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* de Alain Tanner, en la famosa *Zéro de conduite* de Jean Vigo o en *If...* de Lindsay Anderson. Para muchos resultaba más fácil moderar su mordiente intelectual inscribiéndola en un lirismo ahistórico. Como recuerda Richard Porton, la ejecución en 1909 del educador anarquista Francisco Ferrer (fundador de la Escuela Moderna) por el gobierno español, mostraría que un Estado conservador puede temer (y destruir) un intento modesto de familiarizar a los estudiantes con principios antiautoritarios.

Porter, con sus ejemplos recientes de muchos filmes de contenido anarquista, desafía la creencia que ésta es «una especie de extinción».

La herida de las sombras. El cine español en los años 40, *Coordinación de Luis Fernández Colorado y Pilar Couto Cantero, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Cuadernos de la Academia, Barcelona, Junio de 2001, 695 pp.*

La Academia del Cine (su nombre completo es demasiado largo para repetirlo) está por elegir sus XVI Premios Goya y parece haberse consolidado como plataforma de difusión del cine español.

Una de sus bazas es su fiesta de los premios, que paulatinamente ha calado en las audiencias: un premio Goya aumenta considerablemente su público inicial. Pero estos fastos anuales no son por cierto su única actividad.

Más silenciosa y muy útil es la publicación de una serie de volúmenes que rastrean la historia del cine español desde sus orígenes con temas diversos y numerosos especialistas. Esta novena entrega trata del cine de los años 40, una etapa difícil y sombría.

Aherrojado entre la penuria económica de la posguerra civil y la férrea censura, esta cinematografía débil pero que empezaba a despuntar se vio reducida en general al cine de entretenimiento blanco y a la propaganda. Por cierto una de las colaboraciones más interesantes es «El exilio cinematográfico español en México (1936-1961)» de Eduardo de la Vega Alfaro.

Pero el cine de los que se quedaron, aunque en su mayoría es poco atractivo o francamente de cartón piedra, es interesante para los estudiosos. Los 42 artículos que integran el libro provienen de ponencias del VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores Cinematográficos.

En la segunda parte, de tema libre, hay contenidos muy diversos, como «El cine mexicano de los años 40» de Manuel González Casanova o «La exhibición del cine militante: Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina)» de Mariano Mestman.

Como se anota en la entrada del libro, «esas sombras fílmicas realizadas durante la década de los cuarenta supusieron un incisivo retrato sobre el nuevo régimen franquista donde se enlazarían la amargura de los vencidos, el inconformismo de los vencedores y la desolación ambiental».

Historia del movimiento obrero en la industria española del cine. 1931-1999, *Emeterio Díez Puertas, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2001.*

En la no muy abundante bibliografía española sobre temas cinematográficos, es aun más raro hallar trabajos sobre la economía de su industria y, como en este caso, sobre la historia del movimiento sindical. Este libro de Emeterio Díez Puertas trata el tema con conocimiento y amplia información. Y esto es aún más raro y encomiable.

El enfoque no sólo es económico, sino que analiza sociológicamente la evolución histórica de las formas incipientes de ocio desde 1870 hasta que desemboca en la aparición del cine como entretenimiento popular por excelencia desde las primeras décadas del siglo XX.

Díez Puertas señala que «los Reglamentos del Trabajo de la industria del cine vigentes en España hasta hace algunos años reconocían en su articulado más de 80 profesiones distintas en el mundo del cine. La cifra es pequeña si la comparamos con Estados Unidos, donde ya en los años 30 se registraban 276 categorías profesionales».

La estadística revela y determina la población activa en la industria del cine, pero además hay que estudiar las diferencias y los problemas diversos que hay entre los trabajadores, sus diferencias en *status*, rentas y su situación social: son empresarios o proletarios, empleados de la producción y la exhibición, trabajadores manuales o intelectuales, jefes y ayudantes, estrellas y secundarios, artistas y técnicos, autores y colaboradores, etc.

La época con mayor cantidad de miembros es la del franquismo, si bien más cerrada. La crisis final del régimen disminuye la ocupación

ayudada en uno de sus sectores por el cierre de salas.

La actividad sindical en un conglomerado tan atípico, aunque con necesidades comunes, es también más o menos efectiva y coherente según los sectores. Por profesiones, señala el autor en un trabajo relacionados con la investigación del libro y publicado en la revista *Academia* (invierno del 2002) «mejoran actor de doblaje, montador, operador o director de laboratorio». Pero la crisis se había agravado a comienzos de los noventa, donde apenas 10.000 personas trabajan en producción, distribución y exhibición. O sea que el cine sólo en apariencia es un dorado mundo de sueños.

José Agustín Mahieu

Los hijos de Nemrod. Babel y los escritores del Siglo de Oro, *Nilo Palenzuela, Verbum, Madrid, 2002.*

«En su forma primera, tal y como fue dado por Dios a los hombres, el lenguaje era un signo absolutamente cierto y transparente de las cosas, porque se les parecía. Los nombres estaban depositados sobre aquello que designaban, tal como la fuerza del león está escrita sobre el cuerpo del león, la realeza en la mirada del águila y tal como la influencia de los planetas está marcada sobre la frente de los hombres: por la forma de la similitud. Esta transparencia quedó destruida en Babel para castigo de los hombres. Los idiomas quedaron separados unos de otros, y resultaron incompatibles sólo en la medida en que se borró de inmediato esta semejanza a las cosas que habían sido la primera razón del lenguaje»[1]. La Babel de Michel Foucault queda, con estas palabras, indefectiblemente unida al destino humano, como la fuerza al león o la realeza al águila. La Torre, al tiempo que se eleva hacia las nubes se desmorona en su base, o al menos así la recreó Brueghel: un plan arquitectónico perfecto en su concepción y al cabo esfuerzo inútil, espectáculo absurdo de la obcecación divina del hombre, un impulso proyectado hacia la nada. «A medida que se levanta –escribe Emilio Lledó de esta impresionante pintura– cada nivel va olvidándose del que le sustenta». No otra cosa puede ocurrir con lo que ha sido construido por un hombre, ese ser especialmente dotado para olvidar sus propios errores, caídas y tragedias que él mismo ha propiciado a lo largo de su historia, pero en las que continúa reincidiendo –¿preso sólo de la ignorancia o de un voluntario olvido? La torre es, finalmente, una sín-

[1] *Michel Foucault,* Las palabras y las cosas, *Siglo XXI, 21ª edición, Madrid, 1991, pp. 44 y 45.*

tesis entre un tiempo que el ser quiso infinito para sí –liberándose a fuerza de ascender– y un olvido que no sólo engulle la base de esa Torre, sino que, minuto a minuto, disuelve la imagen de su Arquitecto. Nemrod es, para Calderón de la Barca, el hombre que acabará sus días precipitándose al abismo desde el edificio invulnerable que ideó. Por otra parte, Nemrod es, para Nilo Palenzuela, la pieza que recompone y da sentido a su visión del pensamiento y el arte desde los orígenes de la modernidad –el Siglo de Oro– hasta el mundo de nuestros días, porque en *Los hijos de Nemrod* se oculta la identidad del hombre moderno, aquel que devuelto al suelo intenta incorporarse y mirar con ojos claros hacia la utopía del mañana, con el propósito incierto de dar un nuevo sentido a su existencia.

Los hijos de Nemrod. Babel y los escritores del Siglo de Oro es el último libro de carácter ensayístico de Nilo Palenzuela. Publicado recientemente por la editorial Verbum, despliega una propuesta crítica que penetra en lo que entiende el ensayista como una encrucijada en la que pasado y presente coinciden, hasta desentrañar, a lo largo de las siete secciones del libro, las múltiples caras de este mito central para la cultura de Occidente. El discurso de Nilo Palenzuela se inmiscuye, para ello, en el transcurso del Siglo de Oro, una época de las más fructíferas para las artes en su conjunto, y más concretamente en la exquisita superabundancia de que gozaron las letras hispánicas del momento. «Los capítulos de *Babel y los escritores del Siglo de Oro* –subraya su autor– se detienen, en efecto, en este periodo en que surgen los escritores que crean la memoria de nuestras palabras y los horizontes de conocimiento en que nos movemos sin apenas darnos cuenta». Desde esta tradición, llevada hasta límites de calidad extraordinaria por parte de los poetas, el viaje que realizan Cervantes, Quevedo, Gracián, Góngora o Calderón reaparece a los ojos del hombre moderno como una serie de *aventuras del conocer* que persiguen descodificar los rostros ignorados del mundo. Frente a la insustancialidad de lo humano, muchos de estos poetas anhelaron el regreso a la *civitas* inicial –anterior a la confusión– y franquear los verdes portalones del Jardín para recuperar una imagen vívida del origen. De ahí el itinerario planteado por *Persiles y Segismunda*, o también el de Alonso Quijano –para Nilo Palenzuela «el dios inicial de la modernidad»—; de ahí el peregrino de Góngora o el mundo «arborescente» calderoniano. Sin embargo, el impulso que ha llevado a su autor a tejer las páginas de este libro no es otro que la preocupación y la reflexión por el presente, por los conflictos semejanza-diferencia innatos a nuestro hoy, de tal forma que imanta a los personajes y los

textos más célebres de estos autores áureos para aproximarlos al espacio de su palabra, es decir, los sitúa en una misma escena interactuando con el hombre moderno. Así, junto a Narciso, Andrenio, Critilo o Polifemo están las teorías humanizadoras del *Logos* de George Steiner, los «saltos metamórficos» de Alfonso Reyes, los vasos comunicantes enhebrados por Haroldo de Campos entre múltiples lenguas, o el problema central de la estructuración, las posibilidades y los límites que ofrece el lenguaje al hombre del siglo XXI.

Para los que seguimos con interés la trayectoria crítica de Nilo Palenzuela, no resulta sorprendente este intento de aproximar lo clásico y lo moderno, situándose el autor en el vértice mismo en donde la tradición quiebra su decurso y, tras el impacto de la ruptura, prosigue renovada por los senderos de la creación y el pensamiento contemporáneos. En sus trabajos críticos como en su labor docente, este ensayista demuestra su predilección por los habituales encuentros entre la continuidad y la ruptura, dado que –como sabemos– la poesía y el arte moderno se deben tanto a la trasgresión como a la pervivencia del pasado. Sus visitas frecuentes desde la disciplina filológica a algunos de los protagonistas indudables de la filosofía y la pintura actuales –recordemos sus diálogos con Eugenio Trías, Serge Fauchereau, Paul Klee, Vicente Rojo o Luis Palmero, entre otros– le han abierto un amplísimo horizonte de expectativas en el que se mueve con sorprendente facilidad, no exento del rigor hermenéutico que desprenden cada una de sus reflexiones.

Los hijos de Nemrod ha sido construido en forma de espiral –como el mito babélico al que se debe–, por lo que en su centro el autor ha situado dos estudios dedicados a Calderón de la Barca donde se encuentra, en mi opinión, la clave desde la que se hilvana todo el discurso, si bien no podemos dejar de mencionar las memorables páginas dedicadas a la «utopía gongorina», o aquellas otras en las que el crítico se detiene en la errancia gracianesca por los senderos de la retórica y el pensamiento. Partiendo del aliento profundamente ontológico que subyace en la obra del dramaturgo barroco, Nilo Palenzuela descubre en algunos de sus personajes –Semíramis, Segismundo y especialmente Nemrod– el perfil del hombre moderno, en tanto que él es el gigante que rompe los lazos que lo atan al designio de los dioses con el firme propósito de erigirse como individuo y hacer realidad su propia voluntad de ser. Junto a la técnica y el pensamiento lógico –los recursos con los que el hombre cuenta para superar sus propias limitaciones– Nemrod introduce un nuevo sentido: este personaje, al igual que el crítico o el poeta tienen un proble-

ma de lenguaje por resolver, está amenazado por la confusión entre las lenguas y es él su único intérprete, y «quien aspira al conocimiento –para decirlo con las palabras del autor del libro– debe romper cercos y fronteras, horadar idiomas y hallar vasos comunicantes». La traducción se vuelve, así pues, imprescindible pues sólo a través de su tejido es posible el diálogo necesario y suficiente, un intercambio de saberes diferentes, dispersos en la babélica encrucijada del mundo moderno. A partir de este personaje y de sus *hijos*, nuestro mundo recibe la herencia de una Babel derrumbada y con ella el caos lingüístico, las palabras que ya no reconocen a las cosas que antes nombraban, el resquebrajamiento de un ideal y, en fin, el desengaño moderno que comienza a fraguarse en la centuria barroca. En este mismo sentido, es allí cuando, en el *ascensus* hacia la utopía el hombre duda y detiene la marcha, contempla la distancia que lo aleja del suelo y siente, por vez primera, un vértigo que lo ahoga.

El lenguaje y la traducción son, para Nilo Palenzuela, motivos cruciales en este trabajo, y con ellos la búsqueda de esa lengua única y primera que ansiaron autores como Quevedo y que, hoy por hoy, algunos prosiguen reclamando bajo el disfraz de una denominada unidad global. Por supuesto, nuestro crítico apuesta por la diferencia, por el castigo del que surge la multiplicidad, las distintas vías para abordar, probablemente, las mismas cuestiones por diversos hombres y diversas culturas. ¿Qué importa la Torre inacabada, la imposible realización de algunos sueños, si aún el hombre y su lenguaje tienden un puente hacia otro hombre a la búsqueda del sentido? Desde nuestros ojos de lectores contemporáneos advertimos que esa aspiración a la unidad esencial de las lenguas no es más que un obstáculo para el asombro por lo desconocido, para la curiosidad y el desconcierto que impulsan a la traducción, al viaje por otras geografías lingüísticas.

Es así como la exégesis del mito abordada por Nilo Palenzuela con la resuelta fluidez y versatilidad de su escritura nos muestra la semilla de toda una época erigida sobre Babel, esto es, sobre la confusión, la pérdida o el desvío humanos, la unidad y la fragmentación, el ascenso y la caída, sobre el hombre moderno hecho de preguntas y dudas, cuando las palabras no poseen ya más valor que la mera ficción de eso que representan.

Isidro Hernández Gutiérrez

El fondo de la maleta

Leer

Dice Octavio Paz en su estudio sobre López Velarde («El camino de la pasión»): «Yo me propuse, una vez más, interrogar a esos poemas como quien se interroga a sí mismo». A su vez, un editor alemán pidió a Umberto Eco que escribiera un librito sobre la niebla. En principio, la peregrina oferta pareció al escritor un tanto disparatada. Varias noches se levantó mientras la niebla disimulaba el milanés parque del Castillo y empezó a buscar noticias sobre la cotidiana intrusa: en el internet, luego en algunos de los cincuenta mil volúmenes que guarda en sus casas de Milán, Bolonia y París. Consiguió unas doscientas páginas de notas.

Algo tienen en común las dos escenas: Octavio Paz interrogando a López Velarde en busca de Octavio Paz, y Eco tratando de encontrar algo sobre la niebla en medio de la niebla. La lectura puede valerse de ambas figuras. Paz se busca a sí mismo en una pregunta dirigida a un texto. Se supone, pues, que no se conoce, que su identidad está afuera, en la palabra de otros. Eco también busca, algo menos preciso y en un ambiente todavía más impreciso como es el de un amanecer con niebla.

El auténtico lector es, pues, un sujeto esperanzado en busca de una identidad. Pero, cuidado: el mal lector se le parece sugestivamente. Va, asimismo, siguiendo su propia identidad, pero ya la posee y lo que acecha es una confirmación en una literatura que sea tan mala como su falsa actitud de lector. Busca un espejo, pero el de todos los días, el que usamos para peinarnos o afeitarnos. La literatura es para él un lugar común, es decir un lugar compartido con el escritor que también sabe qué contratos se le proponen, con esos lectores especulares (y tan escasamente especulativos) y con los fabricantes de libros que se dicen editores.

Colaboradores

MANUEL ALBERCA: Crítico literario español (Málaga).
ISABEL DE ARMAS: Crítica literaria española (Madrid).
MANUEL AZNAR SOLER: Crítico literario español (Barcelona).
MARIO BOERO: Ensayista chileno (Madrid).
BLANCA BRAVO CELA: Crítica literaria española (Barcelona).
GUSTAVO GUERRERO: Ensayista y crítico venezolano (París).
ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ: Crítico literario español (Tenerife).
AMPARO LEÓN CASCÓN: Crítica de arte española (Mérida).
JOSÉ ANTONIO LLERA: Crítico literario español (Madrid).
JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU: Crítico cinematográfico argentino (Madrid).
ITALO MANZI: Crítico cinematográfico argentino (París).
DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN: Escritor español (Córdoba).
MARIANELA NAVARRO SANTOS: Crítica literaria española (Tenerife).
REINA ROFFÉ: Escritora argentina (Madrid).
JAIME PRIEDE: Crítico literario español (Gijón).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Crítico y periodista español (Madrid).
GUSTAVO VALLE: Escritor venezolano (Buenos Aires).
RICARD VINYES: Crítico literario español (Barcelona).

Boletín de la INSTITUCIÓN LIBRE de ENSEÑANZA

N.º 44

Adolfo Sotelo Vázquez • Juan Manuel Díaz de Guereñu • Martín Rodríguez-Gaona
Marilar Aleixandre • Capi Corrales • Mar Vilar • Juan Velarde
Carlos Thiebaut • Juan Marichal • Vicenta Cortés
Alfredo Rodríguez Quiroga • Manuel Mindán Manero • Diego Catalán
Elvira Ontañón • Santos Casado • Isabel Vilafranca
Juan Francisco García Casanova • Conrad Vilanou • Carlos Wert

Director: Juan Marichal



Número suelto
España: 5,40 euros (900 ptas.)
Extranjero: 9,60 euros (1.600 ptas.)

Suscripción (*cuatro números*)
España: 18 euros (3.000 ptas.)
Extranjero: 31,25 euros (5.200 ptas.)

Edita:
FUNDACIÓN FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS
Paseo del General Martínez Campos, 14
Teléfono: 91 446 01 97 Fax: 91 446 80 68
28010 MADRID

Con el patrocinio de



CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559	Vicente Aleixandre
560	Modernismo y fin de siglo
561	La crítica de arte
562	Marcel Proust
563	Severo Sarduy
564	El libro español
565/66	José Bianco
567	Josep Pla
568	Imagen y letra
569	Aspectos del psicoanálisis
570	Español/Portugués
571	Stéphane Mallarmé
572	El mercado del arte
573	La ciudad española actual
574	Mario Vargas Llosa
575	José Luis Cuevas
576	La traducción
577/78	El 98 visto desde América
579	La narrativa española actual
580	Felipe II y su tiempo
581	El fútbol y las artes
582	Pensamiento político español
583	El coleccionismo
584	Las bibliotecas públicas
585	Cien años de Borges
586	Humboldt en América
587	Toros y letras
588	Poesía hispanoamericana
589/90	Eugenio d'Ors
591	El diseño en España
592	El teatro español contemporáneo
593	El cine español actual
594	El breve siglo XX
595	Escritores en Barcelona
596	Inteligencia artificial y realidad virtual
597	Religiones populares americanas
598	Machado de Assis
599	Literatura gallega actual
600	José Ángel Valente
601/2	Aspectos de la cultura brasileña
603	Luis Buñuel
604	Narrativa hispanoamericana en España
605	Carlos V
606	Eça de Queiroz
607	William Blake
608	Arte conceptual en España
609	Juan Benet y Bioy Casares
610	Aspectos de la cultura colombiana
611	Literatura catalana actual
612	La televisión
613/14	Leopoldo Alas «Clarín»
615	Cuba: independencia y enmienda
616	Aspectos de la cultura venezolana
617	Memorias de infancia y juventud
618	Revistas culturales en español

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2002

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

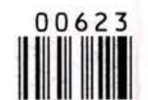
La razón en el siglo XXI

Jorge Alemán
Hugo Abbati
Eduardo Foulkes
Blas Matamoro









5 euros